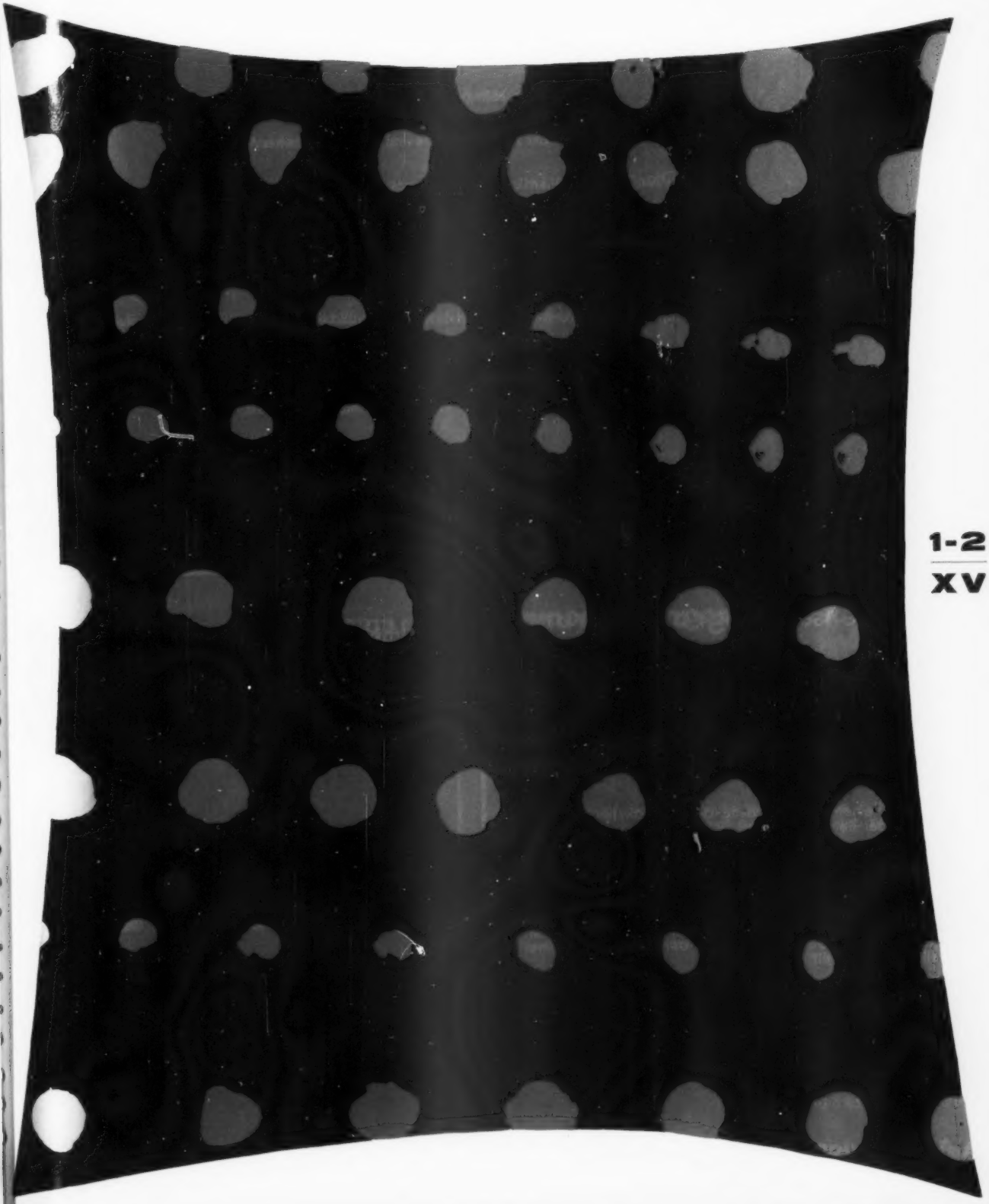
das kunstwerk



1-2
XV

Als große unabhängige Tageszeitung

genießt die WELT überall in der Bundesrepublik und im Ausland hohes Ansehen.

Ihre Nachrichten, Leitartikel und Kommentare, ihre Darstellung

von Zusammenhängen und Hintergründen geben anspruchsvollen Zeitungslesern eine zuverlässige Orientierung

und eine sichere Grundlage für die eigene Meinungsbildung.

Die WELT wird von denjenigen bevorzugt, die – bedingt durch ihre berufliche und gesellschaftliche Stellung –

täglich umfassend informiert sein müssen.

Sie ist eine deutsche Stimme, die in der Welt gehört und beachtet wird.

DIE WELT

UNABHÄNGIGE TAGESZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

Max Bense **Programmierung des Schönen**

aesthetica IV Texttheorie

Als Abschluß einer Neubegründung der Ästhetik liegt nunmehr der 4. Band der Benseschen Ästhetik vor.

Die allgemeine Texttheorie erscheint als Grundlagenforschung für zukünftige Literaturwissenschaft und Literaturtheorie. Sie will exakte Mittel einführen und der beliebigen üblichen Interpretation, soweit sie nicht historische Fakten herausstellt, ein Ende bereiten. Nicht die semantische, inhaltliche Literaturbeschreibung liegt in ihrem Sinne, sondern die statistische, informationelle Erforschung des ästhetischen und semantischen Zustandes der Texte im Sinne ihrer linguistischen Eigenwelt.

Daß nebenbei neue experimentelle Textkonzeptionen ästhetischer Prägung wie Randomtexte, Nominaltexte u. a. gefunden werden, die die moderne Poesie und Prosa tief beeinflussen, erhöht den aktuellen Reiz des theoretischen Werkes für die literarische Praxis. Unentbehrlich für den Schriftsteller, Künstler, Kunstwissenschaftler, Kritiker und für jeden Literatur- und Kunstliebhaber, der seiner Zeit ins Gesicht sehen will.

128 Seiten Preis kart. DM 9,60

Agis-Verlag Baden-Baden und Krefeld

GALERIE D'ART MODERNE BASEL

Marie Suzanne Feigel Aeschengraben 5

Basel / Schweiz

DELAUNAY

Juli - August - September

1-2 | XV

EINE ZEITSCHRIFT ÜBER ALLE GEBIETE DER BILDENDEN KUNST

BEGRÜNDET VON WOLDEMAR KLEIN

DAS KUNSTWERK

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN UND KREFELD

DAS KUNSTWERK
Redaktion: Leopold Zahn und Klaus Jürgen-Fischer

Heft 1–2/XV
Juli/August 1961

INHALT:

Daniel-Henry Kahnweiler:	André Masson	3
Kurt Leonhard:	Lucio Fontana	14
Hanns Theodor Flemming:	Zehn Jahre Sonderborg	27
Pierre Restany:	Die Beseelung des Objektes	37
Franz Roh:	Russische Lubki	57
Rike Wankmüller:	Zu einigen Spätwerken von Lovis Corinth	62
	Ausstellungen	63
	Bücher	78
	Notizbuch der Redaktion	80
Farbtafeln:	Lucio Fontana, Raumbegriff	
	Lovis Corinth, Walchensee im Mondschein, 1923	
	Constantin Brancusi, Mädchenbildnis, um 1920–1923	
	Fathwinter, Strukturelle Information Oraon, Collage-Mischtechnik, 1960	
Umschlag:	Lucio Fontana	

DAS KUNSTWERK erscheint jeden Monat und kostet in Deutschland vierteljährlich (3 Hefte) 12,— DM. Einzelheft 4,20 DM, Doppelheft 8,20 DM. Auslandsabonnement jährlich 48,— DM. Der Jahrgang beginnt im Juli und endet im Juni des darauffolgenden Jahres. Bestellungen durch den Buchhandel, durch die Post oder direkt beim Verlag. Abbestellungen sind nur möglich jeweils 4 Wochen vor Schluß des laufenden Jahrganges. Die Zeitschrift darf nur mit ausdrücklicher Genehmigung des Verlages in Lesezirkeln geführt werden.
Alle Rechte aus Inhalt und Ausstattung, auch die der fotomechanischen Wiedergabe, sind vorbehalten. Die Wiedergabe der veröffentlichten Fotos und Bilder bedarf der Genehmigung des Verlages und der Quellenangabe.
Verlag: Agis-Verlag, Baden-Baden und Krefeld. Anschriften: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88; Krefeld, Goethestraße 79, Telefon: 2 44 10. Bankkonten: Städt. Sparkasse Baden-Baden Konto 2847; Stadt-Sparkasse Krefeld Konto 3129; Postscheckkonten Karlsruhe 502 88; Köln 403 45.
Auslieferung und Vertrieb: Agis-Verlag, Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84, Telefon: 53 88. Auslieferung in Berlin: Dr. M. L. Donati, Berlin-Zehlendorf, Sundgauer Straße 15 a; Auslieferung in Österreich: Dr. Franz Hain, Verlags- und Kommissionsbuchhandlung, Wien I, Wallnerstraße 4; Auslieferung in England: Alec Tiranti Ltd., Charlotte Street, London W 1, Price £ Sterling 3.10 per year post free, Single issues 7 s; Auslieferung in USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21, NY, Price Dollar 11,00 for 12 iss./year post free, single issues Dollar 1,25.
Anschrift der Redaktion: Baden-Baden, Lichtentaler Allee 84 (Zugang Voglergasse 7), Telefon: 53 88 und 7 43 86. Anzeigenverwaltung für Deutschland beim Verlag. Anschrift: Krefeld, Goethestr. 79, Postfach 6, Tel. 2 44 10. Verantwortlich für den Anzeigenteil: Werner Steinmetz, Krefeld. Anzeigenverwaltung für USA: Wittenborn and Company, 1018 Madison-Avenue, New York 21. Anzeigenverwaltung für Frankreich: Marcel Ullmo, 70, Boulevard Flandrin, Paris 16. Sonstiges Ausland: Agis-Verlag, Krefeld. Zur Zeit ist Anzeigenliste Nr. 5 gültig. Gesamtherstellung: C. F. Müller, Karlsruhe. Klischees: Niederrheinische Klischeeanstalt GmbH, Krefeld, Graph. Kunstanstalt Schuler, Stuttgart-S.

ANDRÉ MASSON

DANIEL-HENRY KAHNWEILER

Das so außerordentlich reiche und vielseitige Werk André Massons in einem kurzen Essay aufzuzeigen, ist völlig unmöglich, aber vielleicht läßt sich seine Stellung in der heutigen Malerei – eine Schlüsselstellung – zumindest andeuten.

Wie stand es mit der bildenden Kunst, als Masson, nach schwerer Verwundung im Kriege, 1918 seine Arbeit wieder aufnahm? Seine früheren Werke sind uns nicht erhalten. Sein Studium bei Salou in Brüssel, bei Beaudouin, der Freskomalerei an der Ecole des Beaux-Arts in Paris lehrte, hatte ihm wenigstens technisches Können hinterlassen. Eine Fußreise durch Italien, kurz vor dem Kriege, hatte sein Wissen bereichert. Nun malte er, nach Kriegsende, zuerst Landschaften, in Céret, in den Pyrenäen, wo der Bildhauer *Manolo* ihn freundlich aufnahm. Sie stehen den „Fauves" nahe. Dann kam Masson wieder nach Paris zurück. Hier fand er sehr rasch Anschluß an andere Maler – Suzanne Roger, André Beaudin, Elie Lascaux, an Dichter. Bald lernte er auch Max Jacob kennen, der gütig vielen jungen Künstlern und Schriftstellern entgegenkam, Max Jacob, den Freund Picassos, einen der Dichter der Generation des Kubismus.

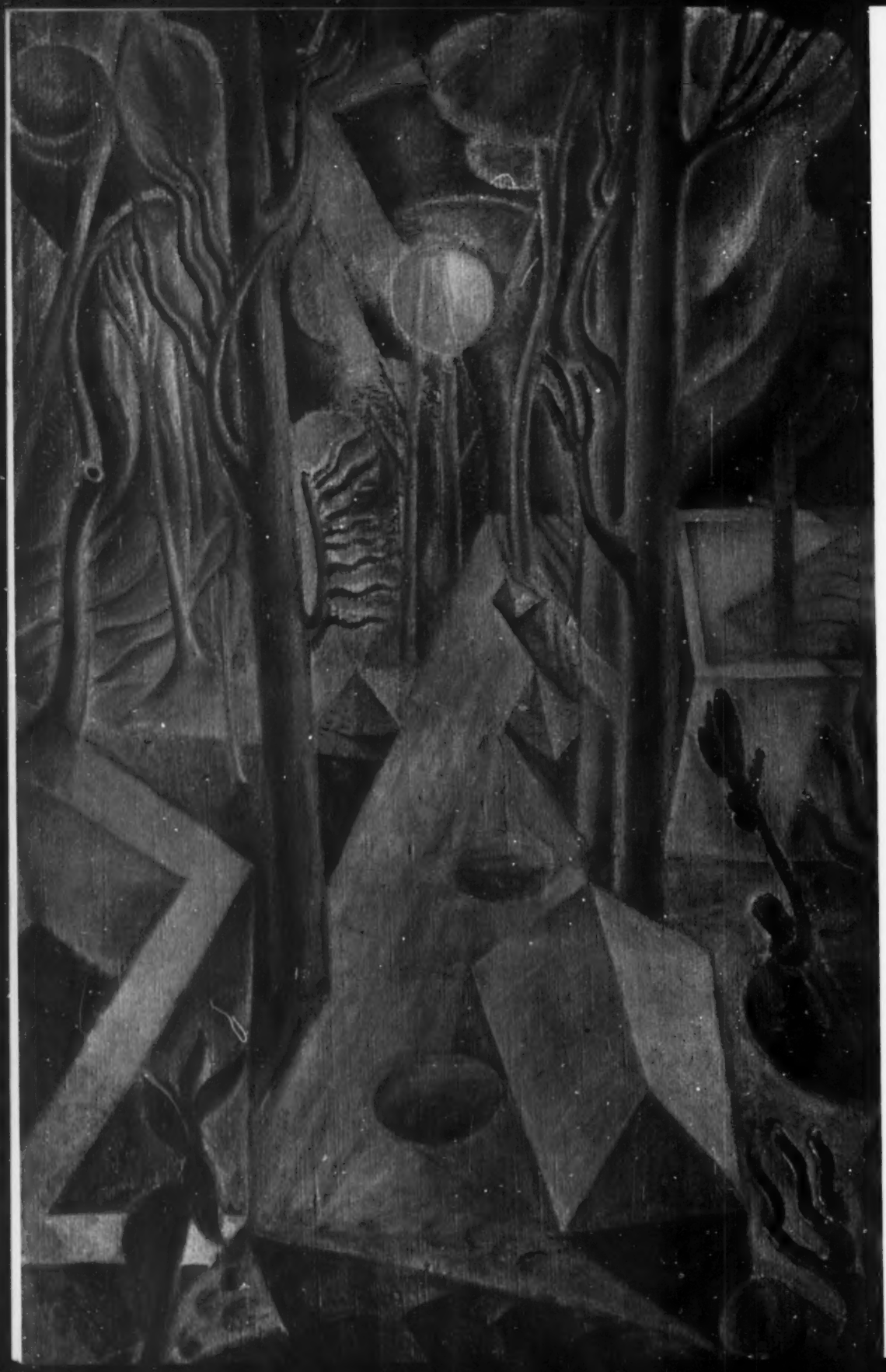
Der Kubismus hatte in einer Zeit, die Muße ließ zum Nachdenken, die Grundlagen der Malerei und der Bildhauerei einer ernstlichen Untersuchung unterzogen. Gesagt sei, daß Ähnliches in allen anderen Künsten, ja auch in Physik und Chemie gleichzeitig geschah. Er hatte Grammatik und Syntax der bildenden Kunst erneuert. Schon damals hatten einige Künstler Werke gemalt, die „nichts mehr darstellten". Ich muß hier wiederholen, was ich schon so oft geschrieben und gesagt habe, nämlich, daß ich überzeugt bin, daß es sich dabei um ein Mißverstehen des Kubismus, ja des Fauvismus und sogar des Impressionismus handelte, deren Schriften man nicht las. Kandinsky, damals noch in Moskau, spricht in seinem Tagebuch von einem der „Heuhaufen" von Monet als von einem gegenstandslosen Bilde! So glitt man in Kalligraphie ab, in eine Schrift ohne Sinn. In Paris hatte gegen 1914 der Kubismus einen völligen Sieg davongetragen. Alle jüngeren Maler von Rang folgten seiner Lehre, und ein wahrer Stil, zwingend für alle, schien sich zu bilden, aber am 2. August 1914 stürzte eine Welt zusammen, in der es möglich gewesen war, sich vom Weltgeschehen abzusondern. Das Grauen brach ein in den heiligen Bezirk. Jeder war nun auf sich selbst angewiesen, stand allein. Der Kubismus, der eine Schule der Disziplin gewesen war, Gemeinschaftsarbeit, wurde nun zur Schule der Freiheit. Frei fühlte sich auch ein André Masson, aber das Grauen wurde er nicht los. Jahrzehntelang noch litt er unter dem Drucke des Kriegserlebnisses. Seine Kunst wird erst verständlich, wenn man sich stets daran erinnert.

Waldlandschaften aus der Umgebung von Paris zeugen zuerst vom Einfluß André Derains, doch schon hier tritt ein neues, ich möchte sagen, phantastisches Element auf, das nur Masson zu eigen ist. Bald nachher vollzieht sich die Begegnung mit dem Kubismus, aber bei Masson gerät dessen festgebaute Architektur in Bewegung, und die Gegenstände erwachen zu verdächtigem Leben. Braque hatte geschrieben: „Man erinnere sich stets, daß die Malerei keine ‚Kunst für Alle' ist." Die ruhigen Jahre zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatten das zu sagen gestattet, hatten diese weise Abgrenzung zugelassen. Masson und viele seiner Altersgenossen lehnten sich gegen sie auf. Es drängte Masson, durch seine Kunst dem Beschauer alles mitzuteilen, was ihn bewegte. Auf diesem Wege sollte sich Masson mit einer Anzahl von Dichtern und Malern begegnen, die sich selbst Surrealisten nannten. Was war eigentlich der Surrealismus? Wenn man ihn ernstlich betrachtet, ihn der vielerlei bunten Gewänder entkleidet, den seine literarischen Wortträger ihm aufhängten, so bleibt, scheint mir, als wichtigste Neuheit der Wille zur möglichst spontanen, unmittelbaren Äußerung. Hier trat man in schroffsten Gegensatz zum Kubismus, der nur das Dauernde wiedergeben wollte. Man ging bald einen Schritt weiter. Man bewunderte Sigmund Freud. Was nur im Unterbewußtsein vorhanden, wollte man befreien, indem man die Überwachung durch die Vernunft ausschloß. Man forderte „automatische Schrift", „automatische Zeichnung", ja „automatische Malerei". Allerdings kommt dazu noch vieles, was ich nicht für wesentlich halte. Die Wurzeln des Surrealismus erklären manches und insbesondere die Tatsache, daß der Versuch, völlig verschiedene Bestrebungen unter einen Hut zu bringen, notwendig keine Dauer haben konnte.

U of M Bindery NOV 27 '63

Giorgio de Chirico hatte in den letzten Vorkriegsjahren Bilder gemalt, deren Technik völlig akademisch war, die aber zum ersten Male unheimlich traumhafte Szenen darstellten. Hier ist eine der Wurzeln.
Dada war 1917 in Zürich zur Welt gekommen, in seinem Nihilismus Ausfluß der Verzweiflung einer betrogenen Jugend. Gleichzeitig sind Picabias ähnliche Unternehmungen in New York. Hier lag die andere Wurzel. Daß sie aber in Wahrheit sich nie wirklich vereinigten, zeige die Aufzählung der Maler, die sich als Surrealisten bekannt haben. Es ist augenfällig, daß der abgestandene Akademismus eines Dali, oder der belgischen Surrealisten, ganz anderen Geistes ist, als die so gekonnten Spielereien Mirós, oder auch als Max Ernsts in deutscher Vergangenheit verankerte, spintisierende Malerei.
Gewiß war, zum Beispiel, das onirische Element, die Ausbeutung des Traumes, Erbe Sigmund Freuds, von allen angenommen, aber es handelt sich hier ja nicht um ein plastisches Element. So fehlte der Gruppe jede innere Einheit, und sie mußte sich notwendig sehr rasch zersetzen.
Breton, Eluard, Aragon besuchten im Jahre 1924 eine Ausstellung André Massons, die wir in unserer Galerie – der Galerie Simon – veranstalteten. Sie waren begeistert von seinen Arbeiten, suchten ihn in der rue Blomet auf. Die Folge war, daß Masson und seine Freunde sich mit ihnen zusammentaten.
Was zeigten wir von Masson in dieser Ausstellung? Wie hatte sich seine Kunst seit 1921 entwickelt?
Masson hatte ein Atelier gefunden, in einem Hinterhofe rue Blomet, in dem traurigen Stadtviertel Vaugirard. Es war ein halbverfallener Schuppen, den tagsüber die Maschinen einer benachbarten Fabrik erschütterten. Hier lebte Masson, umgeben von Dichtern – Georges Limbour, Michel Leiris, Armand Salacrou, Antonin Artaud, Robert Desnos, Roland Tual.
Joan Miró bewohnte im gleichen Hofe ein wohlgeordnetes, reingetünchtes Atelier. Masson und seine Freunde vermittelten ihm die Kunst Paul Klees in Zeitschriften, bevor sie in Ausstellungen in Paris erschien. So schlug Mirós katalanische „neue Sachlichkeit" in die skurrile Kunst um, die seither die seine ist.
Von Wichtigkeit in Massons Leben ist die Begegnung mit Juan Gris, im Jahre 1922. Er lernte ihn bei uns kennen – Gris war unser Nachbar in Boulogne geworden – und die beiden wurden Freunde. Massons Auseinandersetzung mit dem Kubismus wurde damit aller Mißverständnisse entledigt. Die Stilleben der nächsten Jahre stehen sicher noch dem Kubismus nahe, aber was Masson von ihm gelernt hatte, war in Wahrheit das Ausschlaggebende, nämlich eine Darstellung, die nicht mehr nachahmend ist, die auf Illusion verzichtet.
Mehr und mehr treten Einzelheiten auf, die neuen Geistes sind. Das Traumelement zeigt sich schon sehr früh. Dann treten die sogenannten „Objets hétéroclites" auf; Gegenstände, die im gewöhnlichen Leben sich nie zusammenfinden. Masson rechtfertigt zuerst ihre Versammlung noch logisch: eine Landschaft erscheint im Stilleben als Photographie, ein Akt als Zeichnung oder als Skulptur. Sie verzichtet aber bald auf diese Beschwichtigung. Das erotische Moment gewinnt an Wichtigkeit, oft in sadistischer Färbung. Frauen in Kellern erscheinen, Stricke, Messer. Das waren die Werke, die Breton und die Seinen in unserer Ausstellung gesehen hatten.
Sein Weg geht mehr und mehr zu plastischer Freiheit. Das graphische Element gewinnt die Oberhand, zur Schaffung von „bedeutenden" Zeichen. Zeichnungen entstehen, die wahrhaft „automatisch" sind, doch Masson enthält sich aller Versuche einer automatischen Malerei, die ihm aus technischen Gründen unmöglich erscheint. Er klebt Federn in Bilder, in Zeichnungen, nutzt Sand in Ölgemälden, all dies aus ganz anderen Beweggründen als die Kubisten. Die Feder verlor ein entfliegender Vogel. Rot fließt über den Sand: das Blut toter Fische. Mehr und mehr sind diese Werke dynamisch zu nennen.
Im Jahre 1929 trennen sich Masson und die Seinen wieder von der surrealistischen Gruppe. Es war kein Platz für sie, die auf ihre Freiheit nicht verzichten wollten. Die Zersetzung der Gruppe ging auch weiter, eben weil eine innere Einheit nie vorhanden gewesen war.
Masson geht allein seinen Weg. Das Grauen lastet immer noch auf ihm. Er malt Massaker, das Leiden, den Tod, dem sich ein erotisches Element verzweifelt entgegenstellt. 1934 geht er nach Spanien, wo er zwei Jahre lebt. Er sieht den Beginn des Bürgerkriegs. Der Niederschlag dieser Jahre sind zuerst Stierkämpfe und, kurzer Lichtblick, zahlreiche Bilder mit Insekten, die sich wie Menschen gebärden. Endlich aber Zeichnungen und Gemälde unter dem Drucke des schaurigen Krieges.
Nach seiner Rückkehr nach Frankreich läßt er sich in Lyons-la-Forêt nieder, einem schönen, alten Städtchen inmitten eines großen Waldes in der Normandie. Sonderbarerweise kommt dort eine Hinneigung zum orthodoxen oder, besser gesagt, akademischen Surrealismus. Masson hatte sich auch menschlich Breton wieder genähert. Die Schulmalweise dieser Werke erklärt sich wohl literarisch. Die verschrobenen Erfindungen, die den Beschauer in Staunen versetzen und überwältigen sollten, mußten notwendig jedermann sofort lesbar sein, sollten sie wirken.
Bei dem Einbruch der deutschen Heere flieht Masson zuerst in die Auvergne, dann nach Marseille, und endlich – seine Frau ist Jüdin – mit ihr und seinen beiden Söhnchen über La Martinique nach New York. Sie leben in Connecticut. Er ist nicht glücklich, fühlt sich fremd in diesem Lande, dessen Sprache er nicht spricht. „Ich habe mich unter die Erde flüchten müssen" hat er mir später gesagt. Unter die Erde, zu Larven und Würmern oder in die Vergangenheit. „Irokesische Landschaft" heißt eines seiner Gemälde. Die immense historische Bedeutung des Aufenthaltes Massons in den Vereinigten Staaten wird dort heute klar erkannt. Seine Malerei in diesen Jahren war der Ausgangspunkt des amerikanischen Tachismus, des „Action Paiting". Ihr wichtigster Vertreter, Jackson Pollock, hat das selbst loyal erklärt, vor Jahren schon. Nicht verhehlt sei, daß es sich auch hier wieder um ein Mißverstehen handelte. Man sah nur den Augenschein der Schrift, ohne bis zu ihrem Sinn durchzudringen. Masson wollte *darstellen*, nicht nur Farbflecke auf eine Fläche verstreuen. Was unterscheidet in Wahrheit das echte „Gemälde" von dem sogenannten abstrakten? Dieser bleibt auf seine Fläche beschränkt, so wie es von Anfang an erscheint, während das wahre Werk der Malerei erst im Bewußtsein des Beschauers ersteht, der es „liest" und es konstituiert. Wenn nur farbige Formen der Leinwand verhaftet bleiben, oder auch, wenn sie, der Willkür des Beschauers überlassen, auf verschiedene Weise „gelesen" werden können, dann ist keine Malerei vorhanden, sondern nur Ornamentik, Wandschmuck. Die Botschaft jeder Kunst – der Dichtung wie der Musik – erreicht ihr Ziel erst in der Apperzeption des Beschauers, Lesers, Zuhörers, der das Werk in Wahrheit „schafft".
Nach Kriegsende kehrt Masson nach Frankreich zurück und

André Masson
Stilleben mit Kerze, Öl, 1923, 70 x 79



André Masson
Die Gräber, Öl, 1924, 116

André Masson
Kampf in einem Keller, Öl, 1926, 33 x 41

André Masson
Auf den Sand gezeichnete Fische, Öl, 1927, 100 x 73

André Masson
Die Kriegsgefangenen, Öl, 1932, 54 x 73

André Masson
Verzerrte Landschaft, Tempera, 1942, 76 x 100

André Masson
Das Wildschwein, Öl, 1946, 102 x 84

André Masson
Der Sperber, Öl, 1951, 65 x 81

André Masson
Migration I, Tempera, 1955, 33 x 41

André Masson
Exaltation im Herbst, Öl, 1960, 130 x 89

wohnt zuerst kurze Zeit bei Poitiers. Keiner ist empfindlicher als Masson für das, was ihn umgibt. Das silbrige Licht dieser Landschaft taucht in seinen Werken auf. Diese sind auch hier schwermütig. Der Tod ist stets nahe. In Sauhatzen leidet die Kreatur. Dann siedelt Masson nach Südfrankreich über, nach Aix-en-Provence. Hier, unter der glorreichen Sonne dieser schönsten Landschaft Frankreichs geschieht das Wunder. Der Druck weicht von ihm. Masson fühlt sich eins mit diesem Lande, in dem er nun lebt, mit seinen schönen Frauen, mit allem Getier und Gewächs in ihm. Der *Animismus*, der stets in seinem Werke zu spüren war, wird nun augenfällig.

Ich entsinne mich einer Autofahrt durch die Schlucht des Verdon. Plötzlich schrie Masson aufgeregt: „Halt, halt". Er hatte einen Sperber wahrgenommen, der über der Schlucht schwebte. Er stieg aus und fing an, mit Farbstiften zu zeichnen, wie das seine Art ist. Mehrere Blätter entstanden, sehr rasch. Als er fertig war, sagte er mir: „Ich möchte die Schlucht so malen, wie der Sperber sie sieht." In seinem Bilde hat er, scheint es mir, dies Ziel erreicht.

Man hat diese Periode Massons seinen „abstrakten Impressionismus" genannt. Man versteht, was damit gemeint ist: eine Darstellung der Außenwelt, die unmittelbar sein will, ohne nachahmende Mittel. Trotzdem ist der Name schlecht gewählt, glaube ich, nicht nur weil „abstrakt" zweideutig bleibt, sondern besonders weil Massons fanatischer Animismus am Gegenpole des fast wissenschaftlichen Studiums steht, das die Impressionisten vor der sichtbaren Außenwelt trieben. Masson spricht vom „instant heureux", dem glücklichen Augenblick eines Erlebnisses, das ihn zum Schaffen drängt. Für Monet, vor der Kathedrale von Rouen, waren alle Stunden gleich wichtig.

Einige Jahre vergehen, Jahre des Glücks. Reisen nach Italien. Ein paar Monate in der Umgebung von Paris, nahe der unteren Seine. In Massons Schaffen dieser Zeit wird mehr und mehr seine Liebe zur Kunst Ostasiens sichtbar, nicht etwa im Sinne einer Beeinflussung durch diese, sondern in dem einer Begegnung, wie das bei Kubismus und Negerkunst der Fall gewesen war. Allerdings blieben die Beziehungen damals rein plastisch, während Masson sich auch dem Geistesleben Chinas verwandt fühlt. Ein alter Traum taucht wieder auf: der einer „automatischen Malerei". Nicht verborgen sei, daß den Anstoß dazu vielleicht die Arbeiten seiner amerikanischen Schüler gaben, der „Action Painters", die er nicht ohne Sympathie gesehen hatte und in denen er neue Möglichkeiten für sein eigenes Schaffen entdeckte. Er will den *Ausgangspunkt* dem Zufall ausliefern, aber nur diesen. Er nutzt seine Möglichkeiten durch Spritzen, Tropfen der Farbe, durch Streuen von Sand auf leimbedeckte Flächen, durch Ausbreitung von Farbflecken mittels Druck durch ein übergelegtes Papier. Manche dieser Techniken hatte er ja schon um 1927, als erster, angewandt. Dieses Zufallsgebilde aber – und das ist das Entscheidende – ist nur der Beginn, dem die willentliche Arbeit folgt. Aus dem Chaos von Farbflecken ersteht durch den zeichnenden Pinsel die Darstellung, die dem Beschauer vermittelt, was den Maler bewegte. So gelangt das Gemälde zu seinem wahren Leben, zur Schaffung der sichtbaren Welt für den Beschauer mit allem „anhängenden" Denken und Fühlen.

Hier sei betont, daß diese Methode André Massons gar nicht so sehr entfernt ist von der Malweise, die sich Juan Gris für ganz andere Zwecke ersann. Gris begann, gegen Ende seines kurzen Lebens, seine Bilder als „abstrakte Architekturen", aus farbigen Formen, die ohne gegenständliche Bedeutung waren. Er wollte den Formenrythmus der Leinwand sich frei gestalten lassen, ohne Widerstand. Die so entstandenen farbigen Formen „qualifizierte" er dann, wie er sagte, indem er ihnen durch graphische Weiterarbeit gegenständliche Bedeutung gab. Aus einem Weiß machte er eine Zeitung oder eine Fruchtschale, zum Beispiel. So kann der Beschauer in seinem Bewußtsein das vom Künstler gewollte Seherlebnis konstruieren. Man sieht, daß in beiden Fällen der keimenden Schaffung freies Spiel gelassen wird, daß es dann aber dem Beschauer nicht etwa überlassen bleibt, in das Bild irgend etwas „hineinzusehen", sondern daß es das Erlebnis des Malers ist, das sich ihm mitteilt. Das aber gerade, diese Kommunion des Künstlers und des Empfangenden, ist in Wahrheit das beglückende Schauen des Kunstwerks.

Nun tauchen in Massons Werken auch wieder Szenen auf, die davon zeugen, daß das Weltgeschehen ihn wieder erfaßt hat. Da sind vor allem zahlreiche „Migrations", wandernde, fliehende Menschenmengen. Wer fühlte nicht, daß hier die unzähligen Flüchtlinge erscheinen, die seit dreißig Jahren neue Heimstätten suchen mußten. Masson lebt heute nur noch im Sommer in seinem schönen Haus am Fuße der Montagne St. Victoire, die auch er so oft gemalt hat, in der übrigen Zeit in Paris. Er hat sich, von neuem, dem Elend der Zeit nicht mehr verschließen können, steht wieder mitten im Leben, kämpft mit den Waffen seiner Kunst für die Sache, die ihm als die gute erscheint.

Man sieht: dieser André Masson ist ein Mensch, und nichts Menschliches ist ihm fremd. Für ihn sind Eros und Thanatos die großen Mächte, die das menschliche Leben beherrschen. Sie spürt man überall in seinem Werke. Mit rein formalen Maßstäben ist dieser Maler nicht zu messen, so wenig wie Pablo Picasso. Und doch: wer war Surrealist im wahren Sinne, ohne Rückfall in tote Formeln noch Absinken in karikaturale Ornamentik? Wer hat automatische Zeichnungen geschaffen, die von Erregung zittern, und die „automatische Malerei" zu ihrem einzig möglichen Ziele weitergeführt? Wer steht in Wahrheit am Ausgangspunkte von so vielem in der Malerei, was heute über die Welt verbreitet ist? Es ist André Masson, geboren in dem Lande Valois, dem Herzen Frankreichs, geistig genährt von all den Schätzen, die die Menschheit zusammengerafft hat. Er ist kein reiner Tor. Ein solcher wird nie Ausdruck seiner Zeit sein. Die Großen aber sind es – auch André Masson, dünkt mich, denn er ist einer von ihnen.

KURT LEONHARD

LUCIO FONTANA

„Die Welt besteht durch die Normen; sie bekommt erst Wert durch die Extreme", hat Valéry einmal notiert. Gewiß dachte er dabei nicht an Fontana, aber doch an jene heute klassischen Meister des Jahrhunderts, dem er selbst entstammte, Mallarmé, Manet, Degas, die zu ihrer Zeit von der als Hüter der Normen angestellten Kritik mit denselben hämischen Witzeleien bedacht wurden, wie heute immer noch bisweilen die Neuerer um die Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts.

Fontanas Werke sind zweifellos Extremfälle. Oft sind es aber gerade die Extreme, welche die Normen bestätigen. Wenn eine leere Leinwand mit drei bis zehn scheinbar zufälligen Schlitzen, eine in rhythmischen Abständen durchlöcherte Kunststeinplatte, ein Blatt Papier mit sparsamen Farbflecken und Bleistiftlinien, aber um so dichter gesäten Einrissen (wie über ein Nagelbrett gezogen), wenn solche Extreme der Unbekümmertheit seit Jahren eine immer steigende, weltweite Geltung errungen haben, keineswegs als dadaistische Scherze, sondern mit fast wissenschaftlichem Ernst von den kompetentesten Kennern aufgenommen, – dann kann dies nur daran liegen, daß Fontana mit seinen extremen und scheinbar so leicht hingeworfenen Formulierungen zugleich einen höchst charakteristischen Ausdruck der Grundnorm fast aller wesentlichen heutigen Kunst gefunden hat.

Diese Grundnorm war bekanntlich schon 1890 von Maurice Denis in dem immer wieder zitierten Satz aufgestellt worden: „Die Realität des Bildes ist nicht die nackte Frau oder die Seeschlacht, die es darstellt, sondern die mit Farben und Linien in einer bestimmten Ordnung bedeckte Fläche."

Die letzte Konsequenz dieser Erkenntnis von der objektiven Realität der Fläche war das *tableau-objet*, das als Objekt gesehene Bild, die Fläche als Gegenstand, der sich aber nicht im rein Objektiven erschöpft, sondern zugleich Formgleichnis und Ausdruckseinheit für den inneren Menschen ist.

Zunächst hatte die Formel von Maurice Denis zur Zweidimensionalität geführt, zur „heiligen Fläche", d. h. zu der durch keine Tiefenillusion angetasteten planen Bildebene. Tiefe kannte man ja nur als Vortäuschung; deshalb konnte sie nicht zur Realität der Fläche gehören, widersprach der proklamierten Wahrhaftigkeit, wurde als Lüge verworfen.

Es gehörte in den vierziger Jahren schon etwas dazu, dieses bereits als geheiligt geltende Dogma von der Zweidimensionalität der Malerei so keck zu durchbrechen, wie es Fontana seit etwa 1946 tat. Er frevelt gegen das eben erst begründete Tabu und gibt der Fläche des Bildes ein nicht illusionäres, sondern reales dreidimensionales (ja sogar vierdimensionales) Dasein, indem er ganz einfach die Fläche durchbricht. Der Akt der Gestaltung vollzieht sich also nicht mehr nur „auf" oder „an" sondern „durch hindurch". 1946 hat er das theoretisch als „Spazialismo" („Verräumlichung") formuliert. Die Quintessenz dieser Verräumlichung läßt sich auf den Satz bringen, daß durch Verletzung der Bildfläche der Objektcharakter des Bildes nicht nur als *zweidimensionales*, sondern durch reale Tiefe als *dreidimensionales*, ja sogar durch den Rhythmus, die Reihung, die sichtbare Abfolge der Verletzungen in der Zeitdimension, als *vierdimensionales* Kontinuum manifestiert wird.

Dabei darf nicht vergessen werden, daß Fontana ursprünglich nicht Maler, sondern Bildhauer und Keramiker war. Zu seiner räumlichen Konzeption kam er offenbar durch die vielfältigen Versuche mit gebrannten Tonplatten, die wir schon aus der Vorkriegszeit von ihm kennen. Deshalb ist es keine Arroganz

wenn er seine neue Methode als eine neue Kunstgattung bezeichnet, die weder Malerei noch Plastik ist, aber den Gegensatz zwischen diesen beiden Künsten aufhebt und sie also in einem gewissen Sinne „überwindet". Dieser Extremfall ist zugleich auch ein Modellfall der Synthesebestrebungen, die schon von der Romantik ausgingen und über Nietzsche, Wagner, Rodin zum Surrealismus und zur Reliefmalerei und Montagebildnerei unserer Tage führen. Die genannten Namen machen aber schon die Sonderstellung Fontanas deutlich: von allen mit den Problemen von Raum und Bewegung beschäftigten Experimentatoren unserer Tage ist er der am wenigsten „wagnerianische"; neben einem Burri, einem Tapiès, die beide erst lange nach ihm hervortraten, erscheint er als Klassiker, neben Millares, Bernard Schultze, Kalinowski, wirkt Fontana geradezu wie ein Asket. Denn er erreicht die Synthese nicht durch Vermengung oder Hinzufügung, sondern durch Weglassen. Und dies ist ein weiteres Grundprinzip der gesamten modernen Kunst, das Fontana in seinen oft monochromen Werken auf die Spitze treibt: das Prinzip der Reduktion. Durch eine Modifikation, die so geringfügig wie möglich ist, wird eine reale Gegebenheit einer Veränderung unterworfen, die nicht „einschneidender" sein kann. Durch Zerstörung entsteht eine neue Wirklichkeit; durch Reduktion bildet sich eine Synthese ganz im wissenschaftlichen Sinne des Wortes: ein neuer Begriff, der in dem vorausgesetzten nicht enthalten und durch keine Analyse aus ihm zu gewinnen war. Die Definition der Fläche enthielt nichts von der Realität des Raumes und der Zeit; nur durch einen drastischen Eingriff von außen konnte die Tiefendimension eindringen und alles verändern.

Synthese also im Sinne von Überwindung der Spezialisierung durch Aufhebung der Gegensätze; aber auch im Sinne der Bildung neuer Begriffe, die aus den vorhandenen Definitionen durch keine Analyse herausgeholt werden konnte. Erst aus den realen Durchbrüchen entsteht die Einheit von Fläche und Raum, von Malerei und Plastik. Die Abfolge der Tiefenmarkierungen ergibt aber zugleich eine Bewegung, eine vierte Dimension: die Zeit. Die Zeit des Arbeitsvorgangs, die Zeit des inneren Lebensvorgangs, die Zeit des einfühlenden Betrachtungsvorgangs: Gegenwart geworden, gleichzeitige Sichtbarkeit, eine Reihe von Punkten, eine Folge von Bewegungen. Ein Augenblick – der übrigens wenig Dauer beansprucht. Fontana hat nicht den Ehrgeiz, „ewige Kunst" zu geben. Das einzelne Werk ist nichts als eine Herausforderung, die den Betrachter zur besseren Erkenntnis seiner selbst und des Augenblickes, in welchem er lebt, bringen will – eben dadurch, daß hier ein Extremfall zugleich eine Norm auf die Spitze treibt und dadurch zum eklatanten Modellfall wird.

Das alles hätte aber höchstens wissenschaftliches Interesse, wenn nicht hin und wieder etwas daraus entstünde, was einer jahrtausendealten Kategorie angehört und jahrtausendealten Gesetzlichkeiten gehorcht: nämlich Schönheit. „Es wird nicht leicht sein, zu beweisen, daß diese Dinge schön sind", sagte ich zu Fontana. „*Ma non sono belli, sono brutti*", erwiderte er sofort („Aber sie sind ja gar nicht schön, sie sind häßlich!"), korrigierte sich dann aber nach kurzem Nachdenken und meinte, es sei eine Schönheit, die aus Häßlichem gemacht sei, Häßliches, in Schönes verwandelt, jedenfalls eine Aufhebung des Gegensatzes Schön und Häßlich in einem höheren Medium. Ich dachte unwillkürlich an die *Fleurs du Mal*, an Rembrandt, Picasso – aber überall dort gab es nur jene schon genügend erörterte Ästhetik, die häßliche Gegenstände oder Inhalte in schöner Form darstellt. Dies meinte Fontana nicht. Die Häßlichkeit, das Abstoßende geht bis in das „Wie", es liegt im „verletzenden" Verfahren, das Analogien zu Produkten des Zufalls, der Verwahrlosung, ja auch des Zorns schafft. Dennoch gibt es einige Werke und bei längerem Betrachten einer größeren Ausstellung findet man immer mehr –, die den gleichen charakteristischen Eindruck von Übereinstimmung der Teile mit dem Ganzen, von ausdrucksvoller Anordnung sinnlicher Elemente, von gesichthafter Lebendigkeit machen, den wir an Erzeugnissen aller Zeiten und Völker eben als „schön" empfinden. Die sinnlichen Elemente selbst können häßlich sein – sind es übrigens keineswegs immer bei Fontana. Er entfaltet höchsten Geschmack in Farbe und Zeichnung, und schon allein das Arrangement der Risse, Schlitze und Löcher auf dem Bildfeld macht diese Fakten oder Akte zu dem, was bei Rembrandt, Delacroix, Picasso der „häßliche Gegenstand" war, der durch „schöne Darstellung" aufgewogen wurde.

„Schönheit" ist aber nicht zu trennen von „Ausdruck". Sicherlich gäbe es kein gründlicheres Mißverständnis als Fontanas „verletzte Flächen" für expressive Bekundungen eines tragischen Lebensgefühls zu halten, für heroischen Exhibitionismus. Allem Barocken, Romantischen, Expressionistischen, das in dieser Richtung geht, setzt Fontana seine nüchterne Noblesse, seine kühle, völlig sachliche Bildpoesie entgegen.

Dennoch hat die Arbeit Fontanas nur deshalb etwas mit Kunst zu tun, geht nur deshalb über das äußerlich Dekorative hinaus, weil die sinnliche Wahrnehmung in seinen Werken stets untrennbar eins ist mit der geistigen Bedeutung. Sensation und Signifikation, sinnliche Empfindung und geistige Bedeutung identifizieren sich im Erlebnis des Kunstwerks, man kann nicht von der einen sprechen, ohne zugleich die andere mitzumeinen. Aber es bleibt uns keine andere Möglichkeit, als sie zu trennen, sie nacheinander zu behandeln, sobald wir unser Kunsterlebnis analysieren wollen, sobald wir Wert darauf legen, uns in Worten Rechenschaft darüber abzulegen, warum wir es so und nicht anders empfinden, uns zu diesen und keinen andern Vorstellungen anregen lassen, ihm eine solche und keine andere Stelle in unserem geistigen Haushalt zuweisen. Wir müssen uns nur bewußt bleiben, daß diese Trennung von Sensation und Signifikation ebenso gewaltsam wie provisorisch ist und der beständigen Kontrolle durch die Anschauung bedarf.

•

Das Manifest des SPAZIALISMO, das Fontana 1946 in Buenos Aires herausgab, handelt im wesentlichen von dem durch die neue Methode zu erzeugenden sinnlichen Eindruck: dem Erlebnis des Raumes und der Zeit in lebendiger Anschaulichkeit. Die Elemente dieses sinnlichen Eindrucks sind rasch aufgezählt:

Reale Eintiefung, reale Aufhöhung
Reales Licht, realer Schatten
Helle und dunkle, kalte und warme Farben
Runde und eckige, offene und geschlossene Leitlinien
Rhythmus der Reihung
Fülle und Leere der Anordnung
Reale oder nachvollziehbare Bewegung des Körpers, des Auges, der Vorstellung.

Wie die meisten Künstler, spricht auch Fontana zunächst fast nur von diesen Dingen, die man sehen und greifen kann, und von den technischen Manipulationen, mit denen man solche

Wirkungen erzielt. Wenn er aber nach wiederholten Gesprächen zu einem Besucher Vertrauen gefaßt hat, fallen auch Andeutungen, die sich auf das stets mitgemeinte andere beziehen, den Erlebnisgrund, also auf das, was, wie man gewöhnlich sagt, „hinter der Kunst" liegt. Genauer: die außerkünstlerische Wirklichkeit unserer Existenz in dieser Welt, die jenseits der Kunst, vor ihr und nach ihr, besteht, wenn sie uns auch manchmal erst durch die Kunst zur bewußten Vorstellung wird. Diese Wirklichkeit an sich, die wir mehr postulieren als konstatieren können, wird im Grunde von der Kunst nicht verändert, denn auch die Kunst kommt aus ihrem Grunde. Aber erst durch die Verbindung mit ihr wird die Kunst lebendig, so wie jene Wirklichkeit vielleicht erst durch die Verkörperung in der Kunst erlebbar wird. Auch das scheinbar bedeutungsfreieste abstrakte Bild – Kandinsky und Mondrian haben in ihren Schriften immer wieder darauf hingewiesen – bliebe Dekoration, wenn es ohne jede Beziehung auf irgendeine sichtbare oder unsichtbare außerkünstlerische Wirklichkeit bliebe.

In der Kunst ist jeder Fakt ein Akt, jede Form Gleichnis, jede Handschrift Ausdruck. Versuchen wir uns klarzuwerden, wieweit dies auf die Werke Fontanas zutrifft. Daß es zutrifft, ist kaum zu leugnen – wie wäre sonst der ernste, nachhaltige Eindruck zu erklären, den sie nun schon seit Jahren immer wieder hervorrufen?

Die Elemente der sinnlichen Wahrnehmung haben, wenn ich mein eigenes Empfinden prüfe, für mich in den Werken Fontanas im wesentlichen die folgenden Bedeutungen:

Erstens als Spuren.
Zweitens als Zeichen.
Drittens als Formgleichnisse.

Kommt man überhaupt in Kontakt mit diesen Arbeiten, vermag man sich nicht nur vor sie hinzustellen, sondern, wie Kandinsky es verlangt, sich mit ihnen zu identifizieren, indem man das eigene Körpergefühl in sie hineinprojiziert, dann dürfte es unmöglich sein, diese Anordnungen von Einschnitten, Einrissen, Durchstichen zu sehen, ohne sie als Spuren von Handlungen oder Ereignissen zu empfinden, die unsere Einbildungskraft mühelos hervorbringt, also etwa so wie man die Einschußlöcher in einer Schießscheibe sieht. Mehr oder weniger bewußt entsteht also die Vorstellung von Abwehr und Angriff. Die „Verletzungen" sind zugleich Durchdringungsversuche in einem Niemandsland. Dies ist nicht als Exkursion ins Metaphysische zu verstehen. Unbestreitbar ist hier die Bildfläche zu einem Operationsfeld geworden, wenn nicht zu einem Schlachtfeld, und es ist wahrscheinlich, daß spätere Geschlechter auch ohne die geringsten historischen Kenntnisse solche Werke einem „Jahrhundert der Weltkriege" zuordnen würden. So übermitteln die „Spuren" bereits konkrete Nachrichten und werden zu „Zeichen".

Zeichen kennen wir zuerst aus der Informationstechnik des primitiven Menschen. Kerben, Zinken, Runen, „Buchstaben" übermittelten Botschaften oder dienten den Botschaftern als Gedächtnisstützen. Aber die Abfolge solcher Markierungen dient zugleich der Zählung von Dingen, Taten, Tagen – so wie der Kalender, den Robinson Crusoe in das Holz eines Pfostens kerbte. Bei Fontana sind es natürlich Zeichen ohne bestimmte Bedeutungen, oder Zeichen, deren Bedeutungen jeweils die Betrachter hinzuerfinden. Dennoch ist der Kalender Robinsons ein Vergleich, der nicht ganz sinnlos erscheint: sogar das Moment der zeitlichen Folge, des Rhythmus, das für Fontana so entscheidend ist, läßt sich daraus entnehmen.

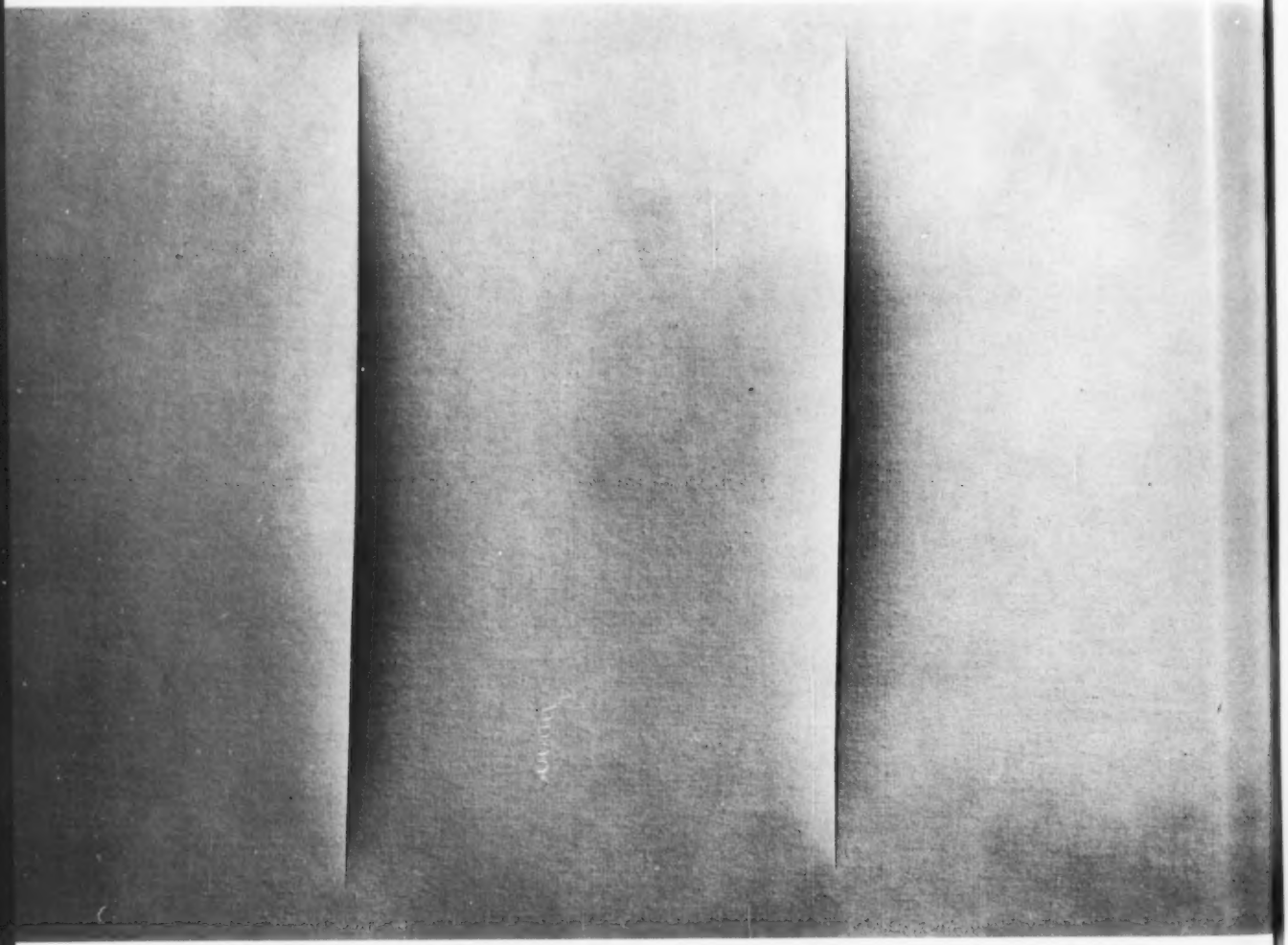
Die Funktion als Gleichnis ergibt sich nun von selbst. Formgleichnis des Kampfes, des Durchbruchs, der Aufhebung von Scheidewänden – diese Löcher, Risse, Schlitze sind nicht nur Durchbrüche durch die Malfläche, die zum realen Raum vertieft wird, sie sind auch nicht nur Durchbrüche durch die Scheidewände zwischen den Künsten Plastik und Malerei. Sie durchbrechen, durchlöchern, durchdringen gleichnishaft, in einer fast zeremoniellen Handlung, die Wände unserer irdischen Gefängnisse. „Die Befreiung des Menschen" – von der die modernen Maler besonders in Italien so gern als von dem eigentlichen Ziel ihrer Kunst sprechen – hier hat sie einmal ein ganz präzises Formgleichnis, eine Metapher von simpler Konkretheit gefunden.

Form-
g von
nt nur
n ver-
Schei-
durch-
er fast
n Ge-
e mo-
eigent-
ganz
nkret-

Lucio Fontana
in seinem Atelier

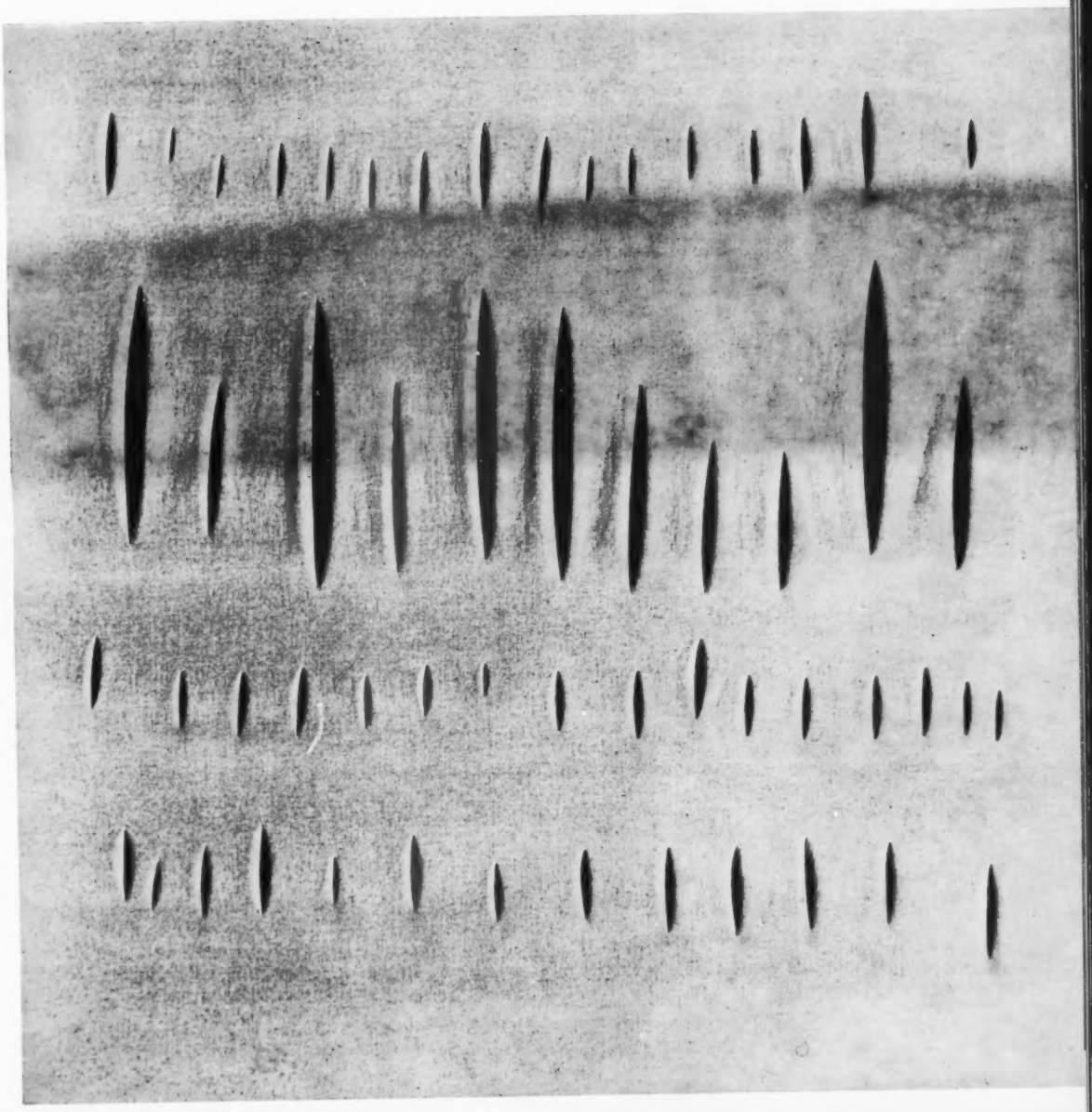
Lucio Fontana
Atelieraufnahme
Foto: Giancolombo

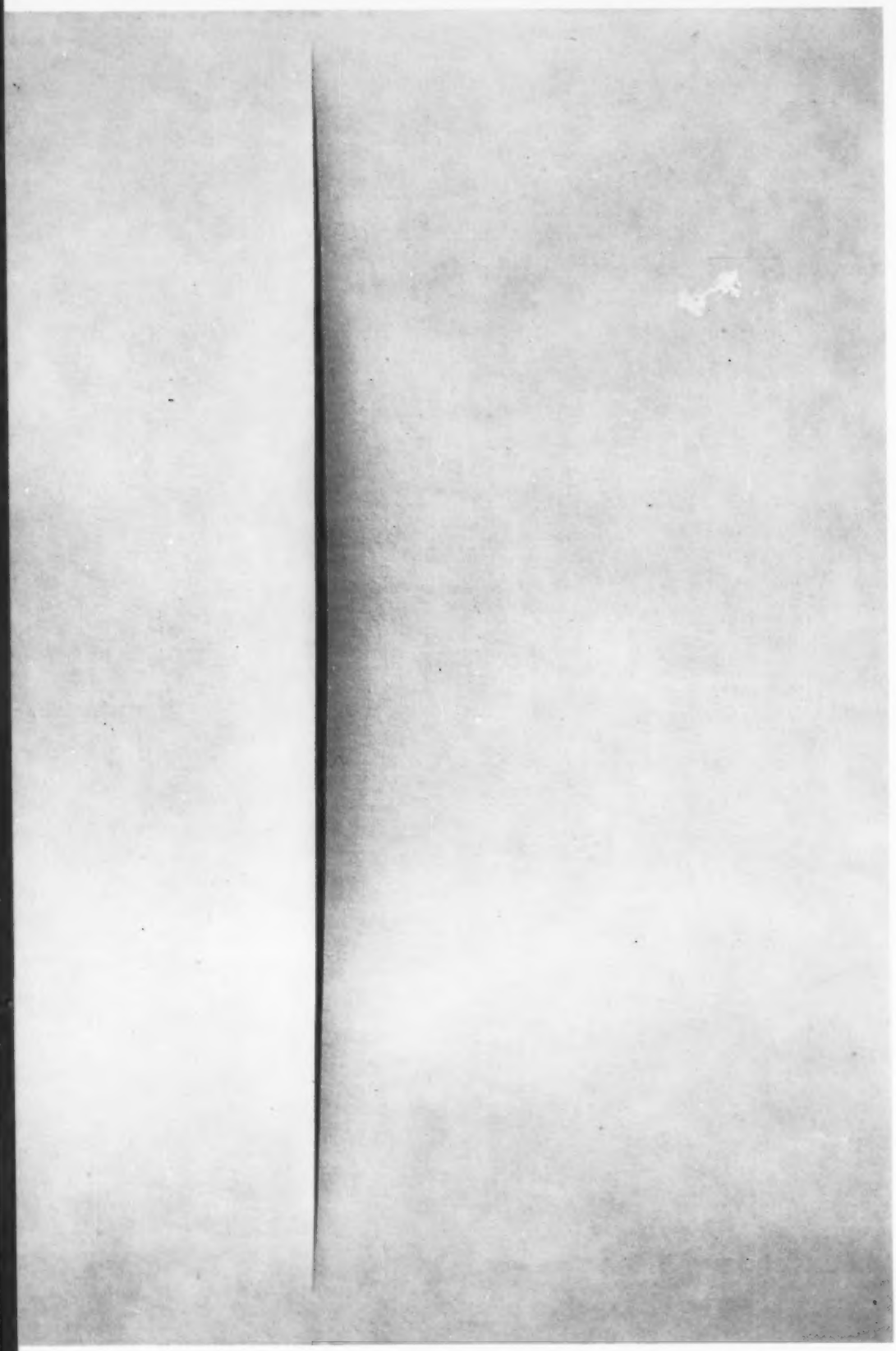
Lucio Fontana
Raumbegriff, 19



Lucio Fontana
Raumbegriff, 1960
Foto: Giancolombo

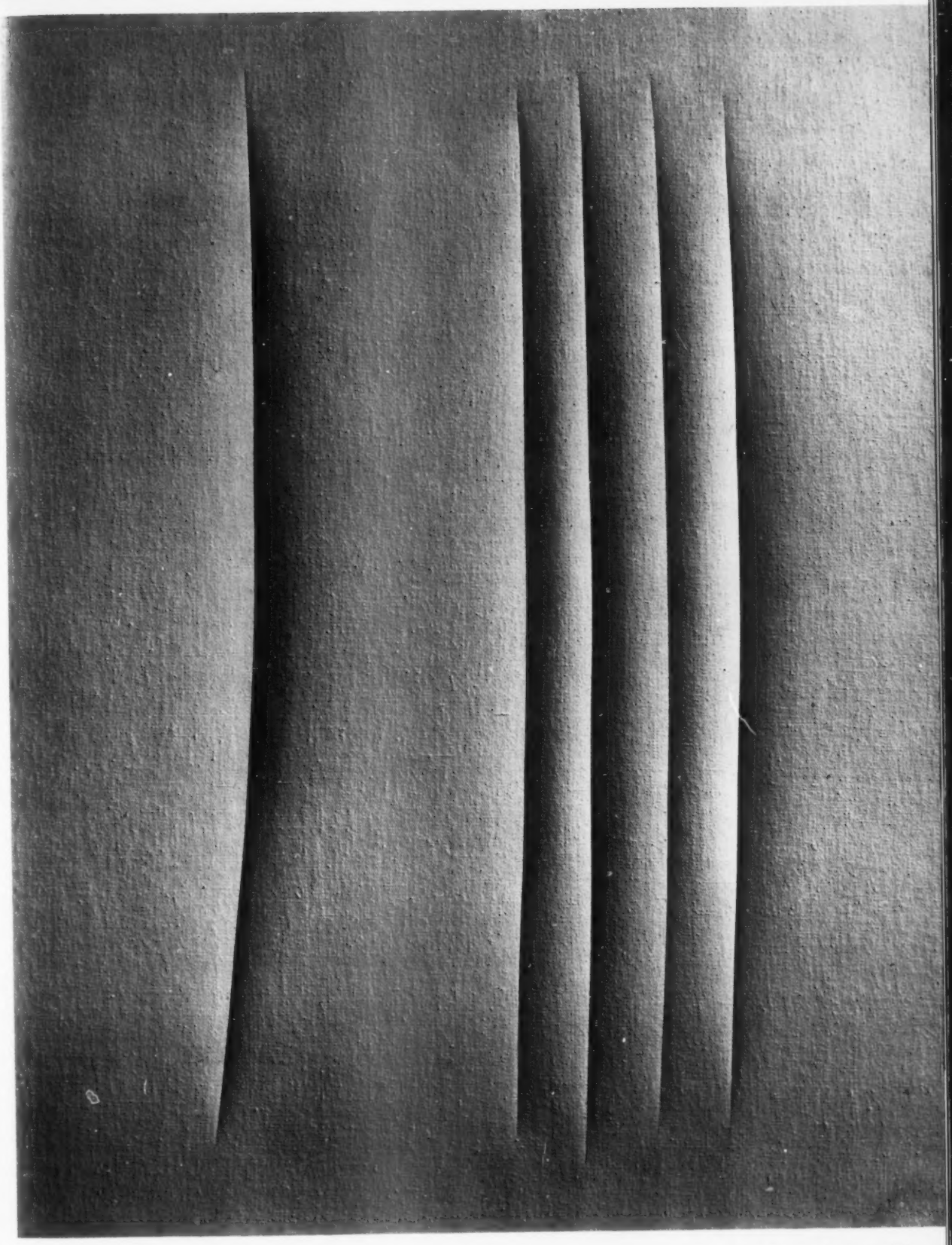
Lucio Fontana
1959





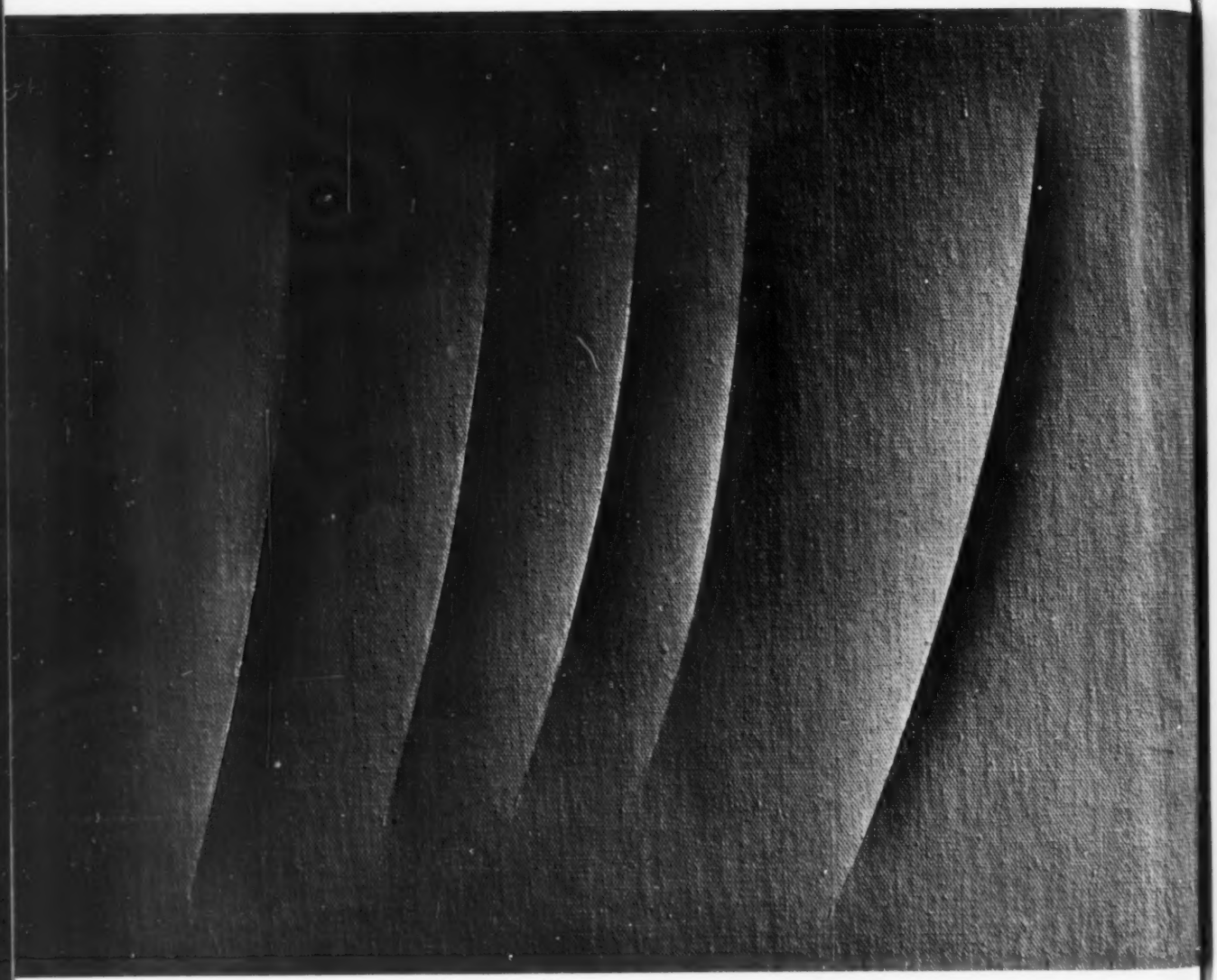
Lucio Fontana, Raumbegriff, 1959

Foto: Giancolombo

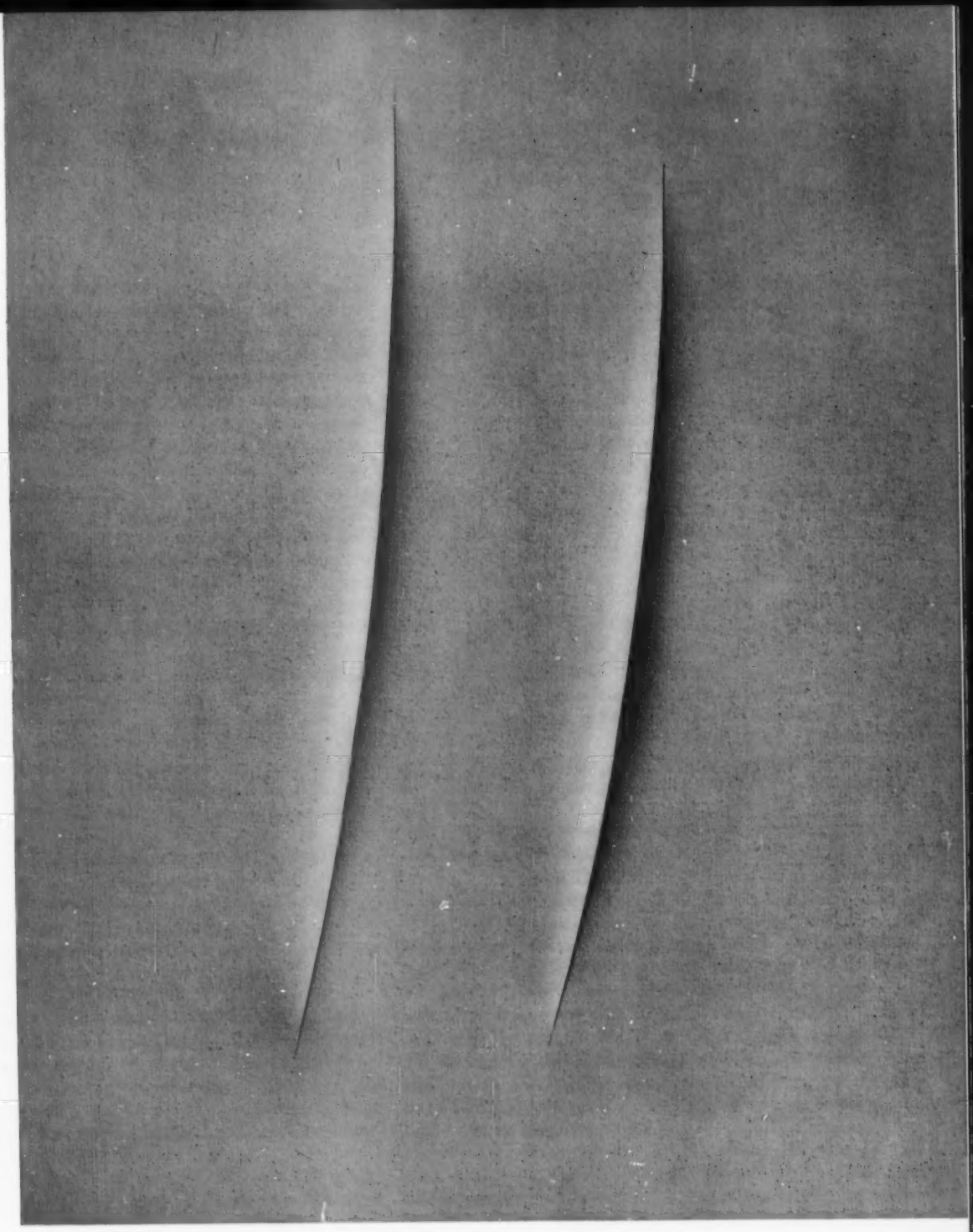


Lucio Fontana, Erwartung, 1960

Lucio Fontana
Kugelförmige Fantasie
Keramik, 1 m Durchmesser
Foto: B. Attilio



Lucio Fontana
Erwartungen, 1961



Lucio Fontana
Raumbegriff

Zu den
auf inte
borene
burtsstad
gemäße
frühzeit
der die
sierte E
raketen
mal du
appellie
oberung
Psycho
breiten
Anfang
seiner
Maler
stellte,
darin i
Zehn J
rischer
mitbeg
dieser
haltes
gen d
schwa
seinen
Tempe
zum r
schlos
verrie
und d
Nicht
der S
1960,
aus d
lich a
len, a
Temp
sam
der „
Sond
en Z
und
schw
ekste
der
sind
Glei
Wie
spri

HANNS THEODOR FLEMMING

Zehn Jahre Sonderborg

Zu den wenigen deutschen Malern seiner Generation, die sich auf internationalem Forum durchsetzten, gehört der 1923 geborene Hamburger Kurt Hoffmann, der sich nach seiner Geburtsstadt Sonderborg nennt. Mit wachem Instinkt für das „Zeitgemäße" in einem tiefen Verstande des Wortes entwickelte er frühzeitig eine spezifische Variante von „action painting", in der die schnelle Bewegung, das rasende Tempo, die kristallisierte Explosion den entscheidenden Ausschlag bildet, in der raketenhafte Überschallgeschwindigkeit erstmals einen formal durchaus gemeisterten Niederschlag findet. Sonderborg appelliert an unseren Sinn für Energie, Geschwindigkeit, Eroberung des Raumes. Obwohl er zu den Aktionsmalern und Psychographen unserer Tage gehört und auf seine Weise am breiten Strom der „Informellen" partizipiert, vermeidet er von Anfang an stets das Vage und Ungestaltete, das die Mehrzahl seiner Weggefährten gefährdet, geht es ihm, dem impulsiven Maler stets um „Form". Er ist, wie einer seiner Kritiker feststellte, von einer wahren „Formleidenschaft" besessen. Auch darin ist er ein Repräsentant dieser Zeit.

Zehn Jahre sind es her, seitdem Sonderborg seinen „künstlerischen Durchbruch" erlebte. Wenn man der von ihm selbst mitbegründeten Legende Glauben schenken darf, vollzog sich dieser Durchbruch schlagartig während eines kurzen Aufenthaltes am Stromboli 1951. Die abstrakte Landschaft dieser kargen dunklen Vulkaninsel mit den grauen Felsen und dem schwarzen Strand und den andauernden Eruptionen entsprach seinem eigenen ruhelosen Lebensgefühl und bildnerischen Temperament, brachte seinen Sinn für Vibration und Rhythmus zum malerischen Klingen. Nach einer langen Periode unentschlossenen Suchens, die keineswegs eine besondere Begabung verriet, hatte Sonderborg nun plötzlich zu sich selbst gefunden und damit auch zum Weg des Erfolges.

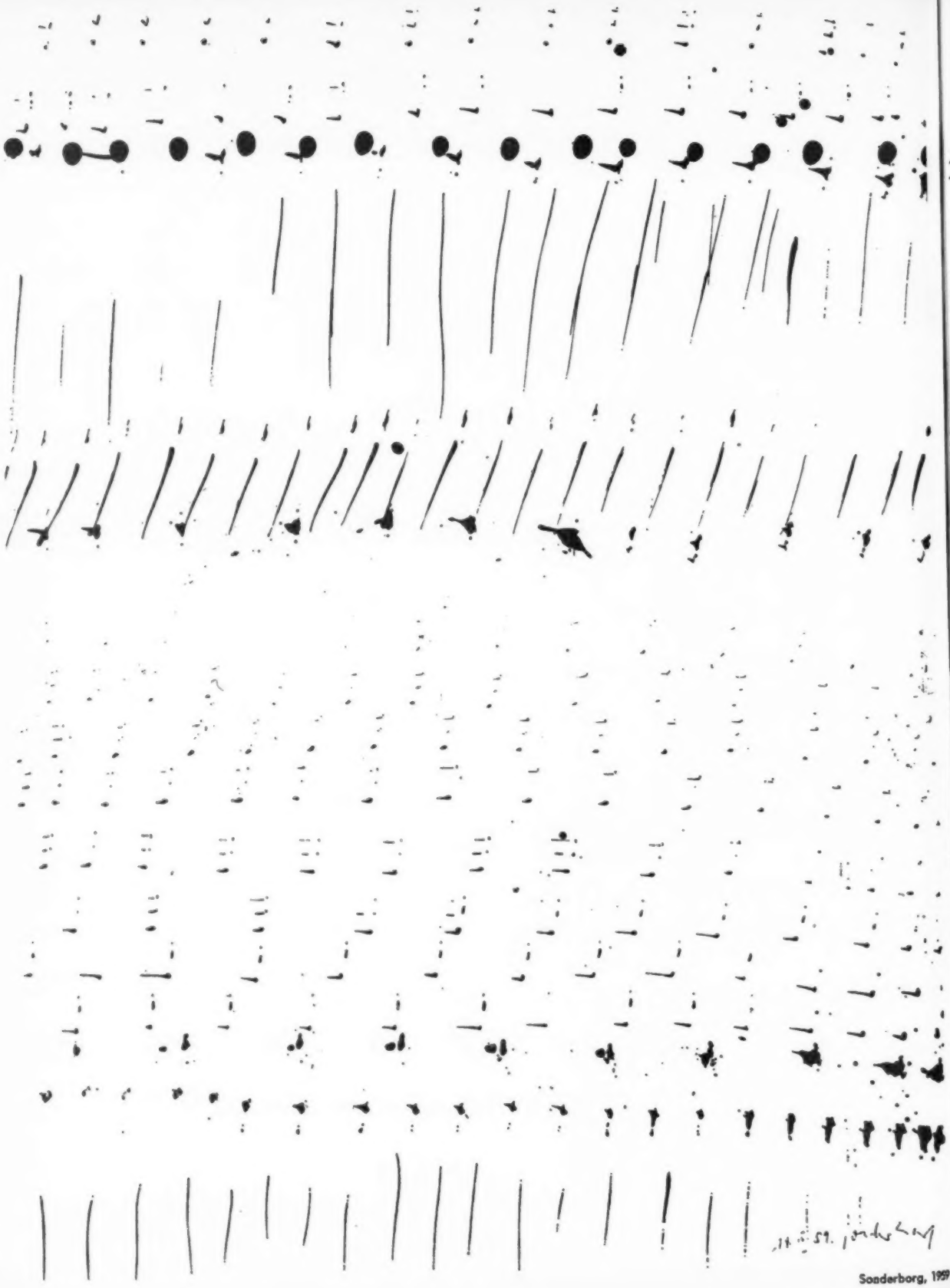
Nicht erst 1953, wie Will Grohmann im Vorwort zum Katalog der Sonderborg-Ausstellung in der Galerie Karl Flinker, Paris 1960, schreibt, sondern bereits im Herbst 1952 trat der Maler aus der Anonymität heraus. Schon auf seinen frühesten öffentlich ausgestellten Bildern begegnete man allen jenen Merkmalen, die Sonderborgs Schaffen bis heute charakterisieren: dem Tempo, der Aktion, der kristallisierten Bewegung, der gleichsam ins Bild „investierten" Zeit. Damals veröffentlichte ich in der „WELT" und der „Neuen Zeitung" die ersten Kritiken über Sonderborg. „Kurt H. Sonderborg", so schrieb ich in der „Neuen Zeitung" v. 12. 12. 1952, zeigt in diesem Kreis die stärksten und originellsten Schöpfungen. Er beschränkt sich meistens auf schwarze Eitempera, die er tuschartig verwendet. In seinem ekstatischen Pinselstrich scheint etwas von Sturm und Brandung der Wasserkante eingegangen zu sein. Seine Darstellungen sind, wie die Improvisationen Kandinskys oder die kosmischen Gleichnisse von Fritz Winter, voller Spannung und Geheimnis. Wie unmittelbar nach einer lautlosen Explosion kreisen und springen die Bögen und Spritzer seiner Zeichenschrift auf den Blättern „Panarea" und „Spill" über das Papier. Sonderborg bevorzugt Bildtitel, in denen Reiseerinnerungen und hängengebliebene Wortfetzen nachklingen. Man wird seinen zukünftigen Weg mit Interesse verfolgen".

Wie so viele Maler von heute hat Sonderborg den einmal gefundenen Einfall systematisch ausgebaut und fortentwickelt. Gleich Hartung, Soulages, Mathieu und Poliakoff zählt er zu den bedeutenden „Spezialisten" unserer Zeit, die sich festgelegt haben, ohne bisher zu stagnieren (obwohl die Gefahr einer Stagnation im Wesen solcher Art von Kunst begründet liegt und ihr ständig als Damoklesschwert droht). Ebenso wie diese Maler hat Sonderborg seine spezifische Ausdrucksform selbständig gefunden. Andererseits lag die neue Konzeption von geballter Bewegung und konzentrierter Aktionsmalerei damals sozusagen „in der Luft". In einigen von Hans Hartungs Bildern aus den Jahren 1947/48 war sie deutlich vorgeformt (z. B. „T 1948-6"), Bildern, die in Domnicks Hartung-Monographie 1950 in Deutschland publiziert wurden, und Jackson Pollock arbeitete in seinen (wirklich) „tachistischen" Kompositionen, die den meisten hierzulande damals noch unbekannt waren, gleichzeitig an dem Problem, Bewegungsimpulse unmittelbar, ja radikal auszudrücken, allerdings in einem „unformalen" Sinne, der mit den Absichten Sonderborgs nur wenig zu tun hat.

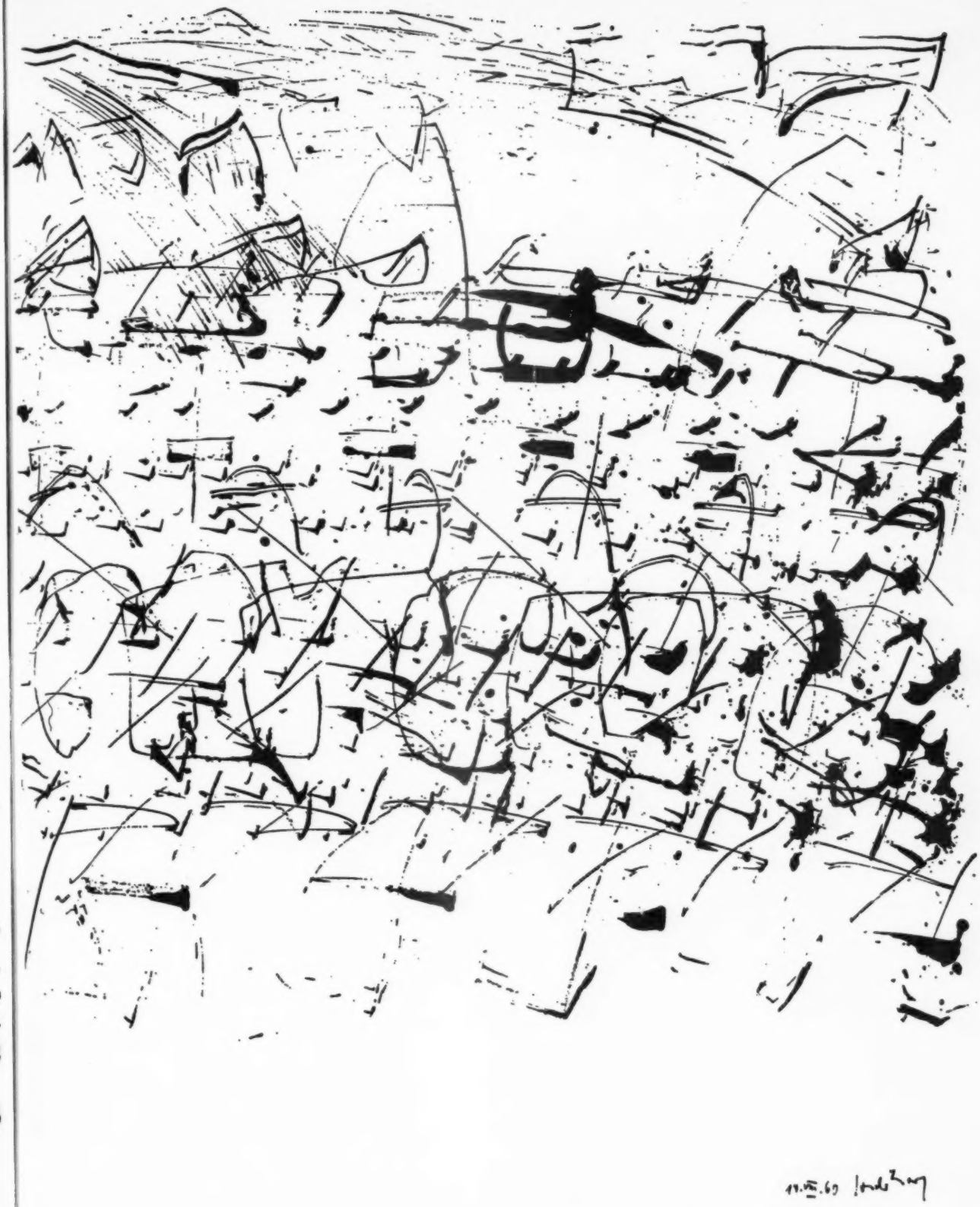
Von einer Übernahme aber kann in keinem Falle die Rede sein. Erst nachdem Sonderborg seinen persönlichen Stil gefunden hatte, kam er 1953 erstmals nach Paris, wo er im Atelier des versierten Graphikers Stanley W. Hayter arbeitete und die vielfältigen Ausdrucksmöglichkeiten studierte, die dort praktiziert wurden. Seinen Aufenthalten in Paris hat Sonderborg nicht seinen Einfall, wohl aber eine malerische Perfektion seiner bis dahin vorwiegend graphischen Mittel zu verdanken. Vergleicht man seine frühen Bilder von 1952/53 mit den seit 1955 entstandenen, so fällt diese Vervollkommnung ins Auge. Obwohl es auf den ersten Blick gar nicht so erscheinen mag, gibt es bei Sonderborg, dem „Spezialisten", durchaus eine beachtliche Entwicklung, die gerade in seinen Arbeiten der letzten Jahre deutlich zutage tritt.

Die vor einigen Jahren von John Anthony Thwaites im Rahmen einer kritischen Ausstellungsbesprechung in dieser Zeitschrift geäußerte Bemerkung, „Sonderborg schützt seine Einförmigkeit vor schlechter Auswahl", kennzeichnet zwar ein Faktum, trifft aber nicht den Kern des Problems. Hier geht es mehr um eine neue Bildkonzeption als um einzelne Bilder. Tatsächlich aber läßt sich im Schaffen von Sonderborg ein nahezu gleichbleibendes Maß an Qualität beobachten. Fast nie sieht man schwache oder mißlungene Bilder. Das mag damit zu erklären sein, daß der Künstler selbst eine strenge Auswahl trifft und so niemals unter sein Niveau geht.

Was aber ist das Wesen dieser Malerei und wie sehen ihre Entwicklungsphasen aus?



Sonderborg, 1959



Sonderborg, 1960

In der bislang ausführlichsten und treffendsten Darstellung des Schaffens von Sonderborg, die im ersten Band „Junge Künstler 1958/59" erschien, registriert Werner Schmalenbach nicht zu Unrecht drei verschiedene Aspekte des Tempos, die in seinem Werk eine Rolle spielen. „Da ist einmal das Tempo des Malprozesses selbst. Da ist ferner das Tempo als künstlerischer Ausdruck, als formaler Charakter. Und da ist endlich das Tempo als dargestellter Bildinhalt". Zum ersten Aspekt hat sich der Maler selbst geäußert. Seine Bilder entstehen nach langen Pausen aus dem „fruchtbaren Augenblick" heraus. Sie sind in rapidem Tempo gemalt, meistens in Minuten oder halben Stunden, deren wirkliche oder angebliche Dauer in den Bildtiteln zum Ausdruck kommt, die seit 1953 fast nur noch reine Zeitangaben enthalten. „10. X. 58, 20 Uhr 21 bis 20 Uhr 27, Rue Boromée, Paris – das ist die letzte Möglichkeit, das Flüchtige zu bezeichnen, Werknotiz, Katalogfaktor ..." schreibt Sonderborg im Katalog seiner Ausstellung in der Galerie Karl Flinker, Paris, November/Dezember 1960. Schon drei Jahre früher beschrieb er den „Malakt" wie folgt: „Während des Malens wird ein Höchstmaß an Wachheit und Konzentration erreicht, das mich andererseits nicht an einer gleichzeitig bestehenden kontemplativen Ruhe und Übersicht hindert. Große Ruhe und Geschwindigkeit sind die Pole, zwischen welche mein Leben gespannt ist: scharfe Aktion und passive Bereitschaft für das Noch-zu-Entdeckende . . ." (Katalog der Ausstellung „Aktiv-abstrakt", Städtische Galerie, München 1957).

Damit sind bereits die beiden folgenden Aspekte gekennzeichnet, das Tempo als formaler Ausdruck und als dargestellter Bildinhalt. Akt und Ausdruck werden bei Sonderborg identisch, der Umgang mit den malerisch-graphischen Mitteln führt zu Ausdruckszeichen, die nicht eine Mitteilung oder spezielle Bedeutung, sondern Situationen darstellen. Der „Zufall", der während des Schaffensprozesses eine oft nicht unbedeutende Rolle spielt, indem er mit dem Künstler gleichsam Zwiesprache hält, ihn anregt und herausfordert, wird am Ende im Sinne von Paul Klee „verwesentlicht", d. h. in seiner Wortbedeutung ein sinnvoll „Zufallendes" oder „Zugefallenes", das kristallisiert und ins Werk einbezogen ist und so als ein integrierender Bestandteil dem Künstler ebenso wie dem Betrachter neue Einblicke und Ausblicke eröffnet.

Innerhalb der selbstgesetzten engen Grenzen lassen sich stilistisch drei verschiedene Phasen in der Malerei Sonderborgs unterscheiden. Die erste umfaßt 1952/53 den oben skizzierten selbstgefundenen Entwurf, die zweite perfektioniert diese Malerei von Explosionen und schräg emporfahrenden Geschoßbahnen und erreicht 1955 eine Reihe von Höhepunkten. Die dritte setzt 1957/58 ein, rhythmisiert nunmehr die Bildfläche durch dichte, ineinander wogende Strukturen und Schraffuren. Manchmal ergeben sich dabei ganz seltsame Assoziationen, die beispielsweise in dem Bildtitel „Alexanderschlacht" (14. 2. 1957) gut zum Ausdruck kommen. Bilder wie „Pequod" und „Panarea" kennzeichnen die erste, „Überschall", „22. 2. 56" (Kunsthalle Hamburg) und „Flying Thought" die zweite, „Footsteps to John" und vor allem „20. 8. 60" die dritte Phase. Selbstverständlich gibt es Übergänge und Zwischenstufen, die nicht genau abzugrenzen sind. Was die letzte Phase anbetrifft, so gehört neben den zugleich wogenden und sich verschließenden Raumflächen eine Tendenz zu sparsamer Farbigkeit zu ihren Merkmalen, vor allem zu Rot-Akzenten, die den dramatischen Charakter der Kompositionen betonen, jedoch einer stellenweise auftretenden vibrierenden Stille nicht schaden.

Sonderborg beherrscht heute seine bildnerischen Mittel vollkommen und hat einen hohen Grad von Perfektion erreicht. Neben dem Pinsel verwendet er Messer, japanische Spachtel, Scheibenwischer und Rasierklingen. Seine Farbe mischt er aus Öl, Terpentin, Wasser, Eigelb und Firnis, um die vielschichtigen Nuancen zu bewirken, die seine Raumflächenstrukturen auszeichnen. Beim Betrachten seiner gegenwärtig vorwiegend schwarz-weiß-roten Kompositionen vergißt man jedoch, wie sie gemacht sind. Niemals werden die Mittel, wie sonst heute so häufig, zum Selbstzweck, stets dienen sie einer formal gemeisterten Expression. Diese Expression ist allerdings wesensverschieden vom einstigen Expressionismus. Sie ist vielmehr Ausdruck einer neuen, veränderten Einstellung zur Welt, teils Reflex einer echten Betroffenheit vom „modernen Abenteuer der Geschwindigkeit", teils Niederschlag einer wachen cleverness mit „guter Zeitantenne". Sie ist nüchtern und klar und reflektierend, zugleich nervös, besessen und halsstarrig. Ein echter Elan steckt dahinter, auch wohl Vitalität, doch keine Heiterkeit, wie Carl Laszlo meint, aber auch kein Pessimismus, sondern eher eine „dynamische Gelassenheit", um es paradox auszudrücken.

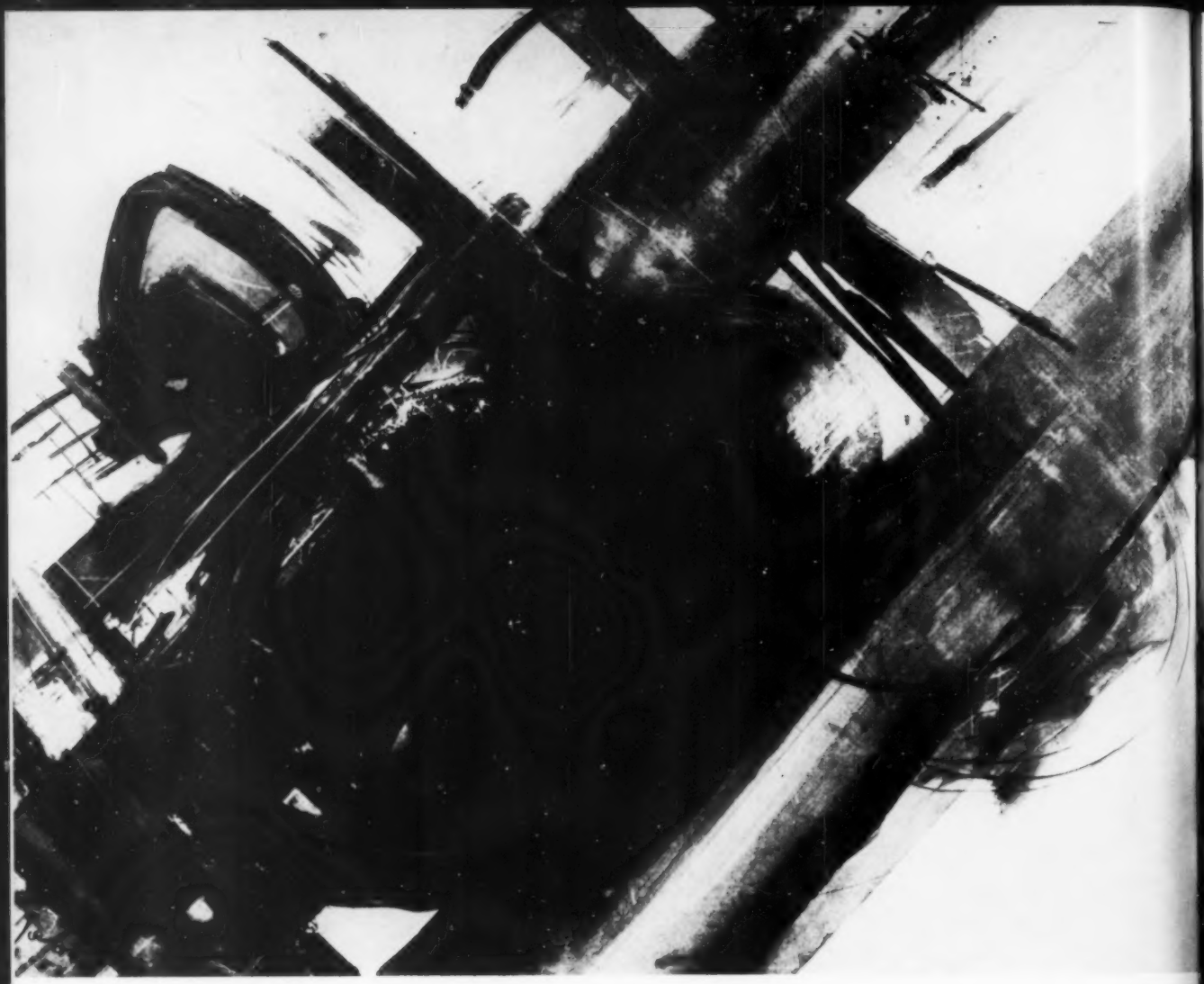
Wohin Sonderborgs Weg nach dem steilen Aufstieg der ersten zehn Jahre in Zukunft führen wird, ist noch offen. Schon jetzt aber weiß man, daß der Künstler einen wesentlichen Beitrag leistete, unser Existenz- und Raumgefühl mit Überzeugungskraft bildnerisch zu fixieren.

Sonder
Foto: Renate Zimmer

l voll-
reicht,
achtel,
er aus
chich-
kturen
egend
n, wie
heute
al ge-
esens-
elmehr
t, teils
nteuer
clever-
nd re-
n ech-
Heiter-
s, son-
radox

ler er-
Schon
en Bei-
erzeu-

Sonder
Zimmer



K. R. H. Sonderborg
26-IV-55, 15h – 17h, Tusche auf Leinwand

K. R. H. Sonderborg
14-V-57, 22h 36 – 23h 48, Tempera auf Leinwand

K. R. H. Sonderborg
1960, 110 x 70
Foto: K. Flinker

onderborg
x 70
linker

K. R. H. Sonderborg
1960, 110 x 70

K. R. H. Sonderborg
17. 2. 60, 18h 21 – 18h 57, 110×70

PIERRE RESTANY

Die Beseelung des Objektes

Marcel Duchamp erscheint uns heute, mehr noch als Hans Arp oder Tristan Tzara, als der Meister des Dada. Sein historisches Verdienst an dieser Bewegung ist ebenso dominierend wie beiläufig. Seine Haltung gehört keiner Kategorie an. Um die folgerichtige Entwicklung seiner Persönlichkeit zu verstehen, muß man bei ihrem Ursprung beginnen, bei den Einfällen ihrer fundamentalen Ironie, ihrer versteckten, aber sicheren Anhaltspunkte in einer Wüste der Gleichgültigkeit. Die Ironie Duchamps ist tatsächlich eine gewisse Eigenschaft der Gleichgültigkeit, durch die er sich ohne weiteres über alle ästhetischen Bedenken hinwegsetzt. Die Kunst ist eine Manifestation, unabhängig von der Empfindung. Das Kunstwerk erhält erst Wert durch seine Existenz. Die angewandten Mittel zur Verwirklichung dieser Existenz sind Ausdruck des vitalen Einflusses: Das Leben ist reiner Ausdruck. – Sobald die Phänomenologie des schöpferischen Aktes sich diesen vitalen Prozeß zunutze macht, findet Duchamps Ausdruckswille instinktiv wieder ursprüngliche Gesten, die ihn aktuell erscheinen lassen. Daher die Bedeutung des Willens, des Entschlusses, der Wahl des Schöpfers: Durch die alleinige Kraft dieser freiwilligen Entscheidung wird jedes ready-made zu einem Kunstwerk. Wir erleben beim ready-made die künstlerische Metamorphose des gewöhnlichen Objektes. Ein Bierfilz (1914) oder ein „Urinoir" (1917) heißen jetzt Skulpturen. Diesen Gebrauchsgegenständen wird ihr alltäglicher Zweck genommen. Man sah in den ready-mades langezeit den Gewaltstreich des Dadaismus, die gewagteste Geste der Anti-Kunst, ohne daß man die wahre Tragweite dieser Verwandlung des Objekts erkannte. Mit der Zeit entdeckt man, daß diese ready-mades einen allgemeinen Auftrieb der modernen Expressivität vorwegnahmen. Wie Robert Motherwell treffend bemerkte: „35 Jahre später ist es offensichtlich, daß der Bierfilz, den Duchamp wählte, formschöner ist als die meisten Plastiken, die als solche während dieses Jahres 1914 entstanden" („The Dada painters & poets", Wittenborn, Schultz éd.-New York 1951).

Auf der historischen Ebene des Surrealismus wurden Duchamps Einfälle mißdeutet. Die ready-mades erschienen als Positionsgrenze, als das Nichts, über dem nur der absolute Nullpunkt existiert, als eine Geste, die sich selbst genügt, die Überspitzung des Sakrilegs.

Aber die Situation hat sich heute beträchtlich gewandelt. Wir erkennen voller Angst oder Ärger die nicht aufzuhaltende Abnutzung der traditionellen Ausdrucksmittel: nach 40 Jahren Abstraktion haben die Formen ihren Zauber und die Zeichen ihre Wirkung eingebüßt. Der heutige Mensch ist fortschritts- und geschwindigkeitstrunken und möchte seine Welteroberung vervollständigen, vollenden bis in seinen Ausdruck hinein. Der Ausdrucksdrang wird gleichbedeutend mit der immer direkteren und umfassenderen Aneignung des Realen. Für diese Aneignung erhalten die ready-mades einen neuen Sinn. Sie setzen ihren ganzen Ausdruck auf einem spezifischen Sektor moderner Aktivität um, den der Stadt, der Straße, der Fabrik, der Serienproduktion. Die junge amerikanische Generation ist angesichts des Ausdrucksvermögens von Industriegegenständen besonders sensibel. Diese „Neo-Dadaisten" haben ihren Namen wohl verdient: Duchamps Verwandlung des Objekts hat ihnen den Weg gebahnt. ***Rauschenberg***, ***Stankiewicz*** oder ***Chamberlain*** verwenden die Idee des ready-made. Duchamps „objets baptisés" von 1914 dienen ihnen heute ganz selbstverständlich als Ausgangsmaterial.

In Amerika zeigte sich eine Art Trend nach den Ursprüngen des Früh-Dada unter einem doppelten Aspekt, erstens dem einer typisch amerikanischen Stilermüdung, des action painting, zweitens dem der täglichen Auseinandersetzung mit einer soziologischen Realität, die ständig autonomer wird: Zurück zum Ursprünglichen, das außerdem einer Reaktion unserer Selbstbehauptung gleichzusetzen ist, Selbstbehauptung eines Individuums, das sich ständig von dem mächtigen Fortschritt der mechanisierten Zivilisation bedroht fühlt. Und bei derselben Gelegenheit zeigte sich eine buchstäbliche Umkehrung dieses Ungewissen. Duchamps Geste der Anti-Kunst bekannte sich zu dieser Positivität. Das ready-made war nicht mehr der Inbegriff dadaistischer Negation, sondern morphologisches Element, das einem neuen Repertoire als Ausgangsbasis diente. Seit Duchamps Entscheidung hat Amerika während der letzten Jahre eine Ästhetik des Materialgegebenen entwickelt, ein industrielles Neo-Barock. Denn es handelt sich hier tatsächlich um Ästhetik.

Die Berufung auf Duchamp ergab außer dem objektiven Element des ready-made die Fortsetzung einer postkubistischen Tradition, die Dada übrigens auf seine Art in den Collagen von Schwitters entwickelt hat. In diesem Sinne hat Irving Hershel Sandler nicht ganz unrecht, wenn er aus dem Dada-Kubisten aus Hannover den Vater des Neo-Dada macht und vorschlägt, den Namen dieser Richtung durch die Benennung Neo-Merz zu ersetzen, die ihm treffender erscheint („Ash Can Revisited", Art International IV/8). Auf jeden Fall verändert die Entwicklung dieses industriellen Manierismus in nichts die postkubistische Kontinuität, die man in der Komposition, der Planung und Verteilung des Raumes wiederfindet.

Stankiewicz's Anhäufungen von Ausschußwaren erinnern mit ihrer präzisen Raumkontrolle oft an Plastiken von Gonzalez, dem Meister der Eisenplastik, dessen Vision sich jedoch nie von der analytischen Formenlehre des Kubismus lösen konnte. Der Eisenabfall nimmt bei Stankiewicz deutlich Formen an, wie schon lange zuvor bei César und auch bei Picasso. Ein geistvoller Post-Kubist ist auch ***Chamberlain*** mit seinem Verfahren, die Schmelzmassen in verschiedene Vertiefungen und Überschneidungen zu leiten bis zu einer Vertiefung im Monumentalen.

Die der Realität entnommenen Elemente der reinen ready-mades von ***Rauschenberg***, wie auch derjenigen von ***Jasper Johns*** sind von vornherein einer Reihe analytischer Begriffe der Komposition und Struktur unterworfen. In seinem Verhältnis zur postkubistischen Tradition ist Rauschenberg Burri vergleichbar: der eine wie der andere anerkennt gewisse strukturelle Werkbedingungen. Dies gilt ebenso für die Kasten und Schubladenkompositionen von ***Louise Nevelson***, wie auch für die Assemblagen von ***Robert Mallary***. ***Cy Twombly*** und seine Graffiti erinnern gleichzeitig an naive Kinderschrift und automatische Graphismen des Unterbewußten; ***Claes Oldenburg*** und seine Personnagen „de la vie précaire" sind zerstückter, gebrannter Karton.

Schließlich erscheint der New Yorker Neo-Dadaismus als ein Rückgriff auf Perspektiven des amerikanischen Expressionismus. Aber die Agressivität wirkt nur an der Oberfläche. Die Überraschungs- und Schockmomente nutzen sich rasch ab. Dieses Arsenal der Gewalten und dieser Aufwand an grimmigem Humor sind geistige Restspuren der vorhergehenden Generation, einer Generation der Revolten, der vom Selbstausdruck Besessenen. Der Gedanke, daß die Expressivität eng mit dem Sinn der individuellen Revolte verbunden sei, hatte die Malerei zur „action", zur physischen Geste getrieben. Dies Spekulieren mit der Gewalt überlebt sich selbst in einem Fetischismus der beat-niks. Die Neo-Dadas haben ihre Grenzen. Eingeengt zwischen zwei antinomische Neigungen des Ichs, ebensosehr einer expressiven Ausdrucksweise und einem schwarzen Humor wie den strukturellen Gesetzlichkeiten des Post-Kubismus treubleibend, wurden die jungen Vorläufer durch den Konformismus ihrer Nachfolger banalisiert. Noch bevor er seine Zweideutigkeit und seinen grundlegenden Widerspruch überwunden hat, gerät der Neo-Dada in den Akademismus von ***Dine***, ***Bontecou*** oder ***Conner***. Die New Yorker wenden sich einem Sentiment der Großstadt zu, bevor sie die Konsequenzen aus ihrem Prinzip gezogen haben.

Über die amerikanische Situation hinaus können wir aus anderen, über die ganze Welt zerstreuten Erfahrungen die Elemente eines gegenüber den Problemen einer direkten Expressivität allgemeineren Verhaltens herausfinden. In Japan ebensogut wie in Polen existiert heute ein „style néo-dada", d. h. ein barocker Stil mit einer gewissen surrealisierenden Absicht, der einer soziologischen Voreingenommenheit gehorcht; das ist genau der Punkt, an dem der barockisierende Stil sich einer Gruppe entgegenstellt, die direktere Schritte unternimmt, um sich das Reale anzueignen, und die ich unter dem allgemeinen Namen „nouveau réalisme" zusammengefaßt habe.

Nachdem ***Jean Tinguely*** Automaten und kinetische Kompositionen geschaffen hatte, ging er daran, Maschinen zu konstruieren, die tachistisch malen. Heute stellt er auf seine Art und Weise alte, vollkommen unnütze Maschinen wieder her, die auf Schrottplätzen zu finden sind. Im Alter von 40 Jahren und mit dem Risiko, eine glänzende kommerzielle Karriere zu opfern, zeigte ***César*** im Salon de Mai 1960 seine neuen Skulpturen: zu tonnenschweren Kuben gepreßte Automobile. ***Yves***

Klein konzentriert seine malerischen Gebärden auf Flächen, die einheitlich mit einer Schicht blauer Farbe aus rein industriellem Pigment überzogen sind: das ist seine monochrome Ausgangsposition. Das mit einer Rolle aufgetragene Blau genügt ihm nicht, er legt darüber hinaus Goldfolien auf, er verkauft die durch seine Gegenwart wahrnehmbare Leere, er erfindet die „Architektur der Luft" und die „Plastik des Feuers".
Arman schüttet den Inhalt von Mülltonnen in Glasbehälter, aus denen er Reliefs macht. Eine ganze Gruppe von Plakatzerfetzern zeigt uns neue Bilder von eigenartiger Originalität, indem sie dieses Reklamematerial von den Wänden unserer Städte reißt.
Diese neuen Realisten sind ganz europäisch. Aber die Gruppe, die sich anfangs um *Tinguely*, *Dufrêne* und *César* gebildet hat, ist nicht exklusiv. Persönlichkeiten wie *Raysse*, *Spoerri* oder *Rotella* kamen später hinzu; andere wie *Anouij* wurden ihre Begleiter.
Der neue Realismus bezeichnet eine allgemeine Phänomenologie des Ausdrucks, die der Neo-Dadaismus erst zur Hälfte bewältigt hat.
Neo-Dada und neuer Realismus haben tatsächlich eine gemeinsame Referenz, die des Dada und die Verwandlung des Objekts. Aber der Neo-Dada geht nie über Dada hinaus, er verwendet das gefundene Objekt für ästhetische Kompositionen und formelle Strukturen, bei denen er das alte künstlerische Vokabular wiederaufnimmt. Der neue Realismus betrachtet die künstlerische Verwandlung des Objekts dagegen als grundlegendes Ereignis und zieht daraus die Lehre. Ein beliebiger Gegenstand ist der Kontingenz unterworfen: allein durch die Wahl wird er ein Kunstwerk, ein Kunstwerk, dem eine potentielle Expressivität zugesprochen wird. Nicht nur Duchamps „urinoir" ist eine Skulptur, sondern alles ist Skulptur, was die Hand schaffen kann. Die Welt der Objekte, der Eisenstücke, der Mülltonnen oder der Plakate ergibt ein permanentes Bild. Nehmen wir ein Fragment davon: sein Wert an universeller Bedeutung ist dem Ganzen gleich.
Das Objekt wird über seine Alltäglichkeit gehoben, durch die Tatsache, daß allein die Geste der Auswahl und der Präsentation ihm eine eigene Bedeutung verleiht. Diese Wahl zieht die Befreiung des Objekts nach sich. Die Anerkennung eines autonomen Ausdrucks des alltäglichen Gegenstandes stellt nicht nur den Begriff Kunstwerk in Frage. Sie hebt das poetische Abenteuer auf eine ganz andere Ebene. Es handelt sich darum, wie es schon Camille Bryen 1937 sagte „sein eigenes Leben zum Werkzeug seiner Befreiung zu machen". (Camille Bryen, „L'aventure des Objets", coll. Orbes, José Corti éd., Paris 1937). Das Objekt und seine Bedeutung befreit unseren Ausdruckswillen und entzieht sich der Unbestimmtheit durch den Grad der Verbindlichkeit, den es erlangt hat. Ausgestattet mit einer bedeutenden Macht, liegt sein Abenteuer in der doppelten Dimension seiner Ausstrahlung und seiner Resonanz auf die Psychologie des Künstlers, der die Verantwortung für die Existenz dieses Objektes übernommen hat.
Das erste Manifest des Neuen Realismus wurde am 16. April 1960 in Mailand veröffentlicht. Die Gruppe war offiziell am 27. Oktober 1960 gegründet worden. Sie trat geschlossen bei dem Festival d'Avantgarde de Paris (Nov.-Dez. 1960) und im Mai 1961 in der Galerie „J", Paris „A 40° au dessus de Dada" auf. Diese Gruppe besteht aus Künstlern zwischen 30 und 40, die in schwindelerregendem Tempo verschiedene stilistische

Sonderborg, 1959

Ausgangspositionen der lyrischen Abstraktion aufeinanderfolgen sahen. Während man sich in New York der ready-mades bedient, um die Abnutzung des action-painting wettzumachen, sind die neuen Realisten in Paris von den Übertreibungen des Tachismus entsetzt, sie mißtrauen dem von der „art brut" stammenden naturalistischen Humor, sie verwerfen schließlich sogar die Zweideutigkeit des Informellen. Die Zuflucht, die zum Objekt genommen wird, entspricht einem Drang nach Verallgemeinerung, nach Klärung, nach Präzisierung. Diese direkten Schritte tendieren alle nach der Einführung des Realen, nach der Anpreisung einer durch seine Gegenwart geschlossenen Dimension. Die neuen Realisten von Paris haben einen neuen modernen Sinn für die Großstadtnatur. Sie preisen den Fundamentalismus des Realen an, zum Nachteil aller ästhetischen, aus dem Tachismus entstandenen Kombinationen und üben eine elementare Hygiene.

Bezeichnenderweise hat *Spoerri* die tableaux-pièges geschaffen. Auf einem Holzbrett, das leicht erreichbar in einem Wohnzimmer untergebracht ist, sammelt sich im Laufe des täglichen Lebens eine Reihe verschiedener und seltsamer Gebrauchsgegenstände, Werkzeuge, Lebensmittel und Bücher an. Zu der von Spoerri willkürlich festgesetzten Stunde wird die Platte weggenommen und die Gegenstände, die sich darauf gesammelt haben, genau an dem Platz festgeklebt, wo sie hingelegt wurden. So werden Kompositionen zusammengestellt, die ein Stück intimen Lebens des Autor-Eigentümers enthüllen. Denselben Gedanken offenbaren die tableaux-robots von *Arman*. Sie bestehen aus einer systematischen Anhäufung von persönlichen Sachen, die dadurch, daß man sie zusammenträgt und vereint, geeignet sind, die spezifische Gegenwart der Person zu repräsentieren, der sie gehören.

Tinguely erlaubt seinen Zuschauern durch seine Metamatics, tachistisch zeichnende oder malende Maschinen, den mechanischen Momenten des Bildes nachzugehen, die durch die Auswahl der Farben, des Materials, der Qualität des Pinsels oder des Schreibinstrumentes bestimmt sind.

Raymond Hains lädt uns zu einer Lektüre der Außenwelt mit Hilfe von Brillen ein, deren Gläser gesprungen sind, was die Formen bersten läßt. Bei *Niki de St. Phalle*, die uns informelle Anhäufungen von Draht und Gips zeigt, ist es die destruktive Geste, die das Bild entstehen läßt. Revolverschüsse, die abzugeben der Betrachter eingeladen ist, lassen Geschwüre aufspringen und Sekrete hervorquellen. Dieses objektive Präsentieren zusammen mit einer aktiven Beteiligung des Betrachters, ist ein wichtiges Kennzeichen des neuen Realismus. Wenn die Pariser Bewegung auch manchmal rein experimentell und z. T. abwegig ist, entgeht sie dadurch auf jeden Fall dem Symbolistischen, das den Versuchen des Neo-Dada immer hinderlich sein wird. Die neuen Realisten sind modern, praktisch, genau, direkt, im Gegensatz zu den Neo-Dadas, die dem Herzen nach romantisch, dem Geist nach kubistisch und dem Temperament nach barock sind.

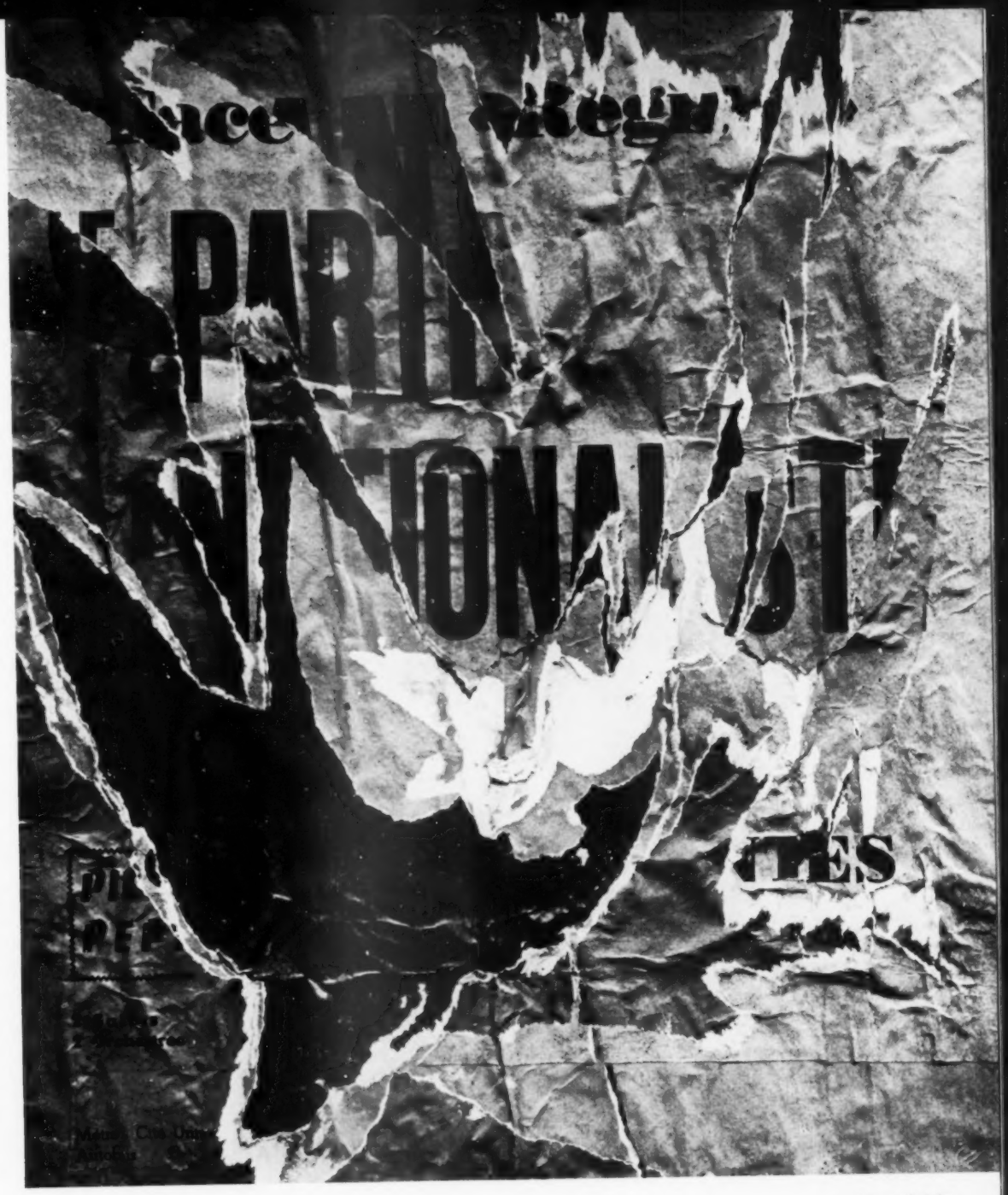
Die neuen Realisten haben einen gemeinsamen Nenner: die Anerkennung eines autonomen Ausdrucks der soziologischen Realität. Jedes gegenständliche Fragment ist mit dieser bedeutenden Macht ebenso ausgestattet, wie die Realität als Ganzes. Wie soll man das Wirkungsvermögen des Realen freilegen? Durch direkte, unumwundene Präsentation der Gegenstände. Diese reine Geste will die Welt als das große Werk, als den Ursprung und das Ende aller Bedeutung zeigen.

François Du
Plakatanschlag.
Foto: Du

nçois Dé
anschlag.
Foto: Du

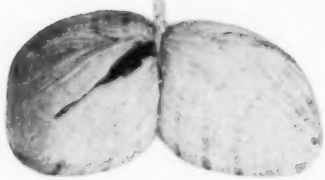
Raymond Hains
Rue du Plâtre, 1950
Foto: M. Vaux

Rotella
Dé-Collage, 1960

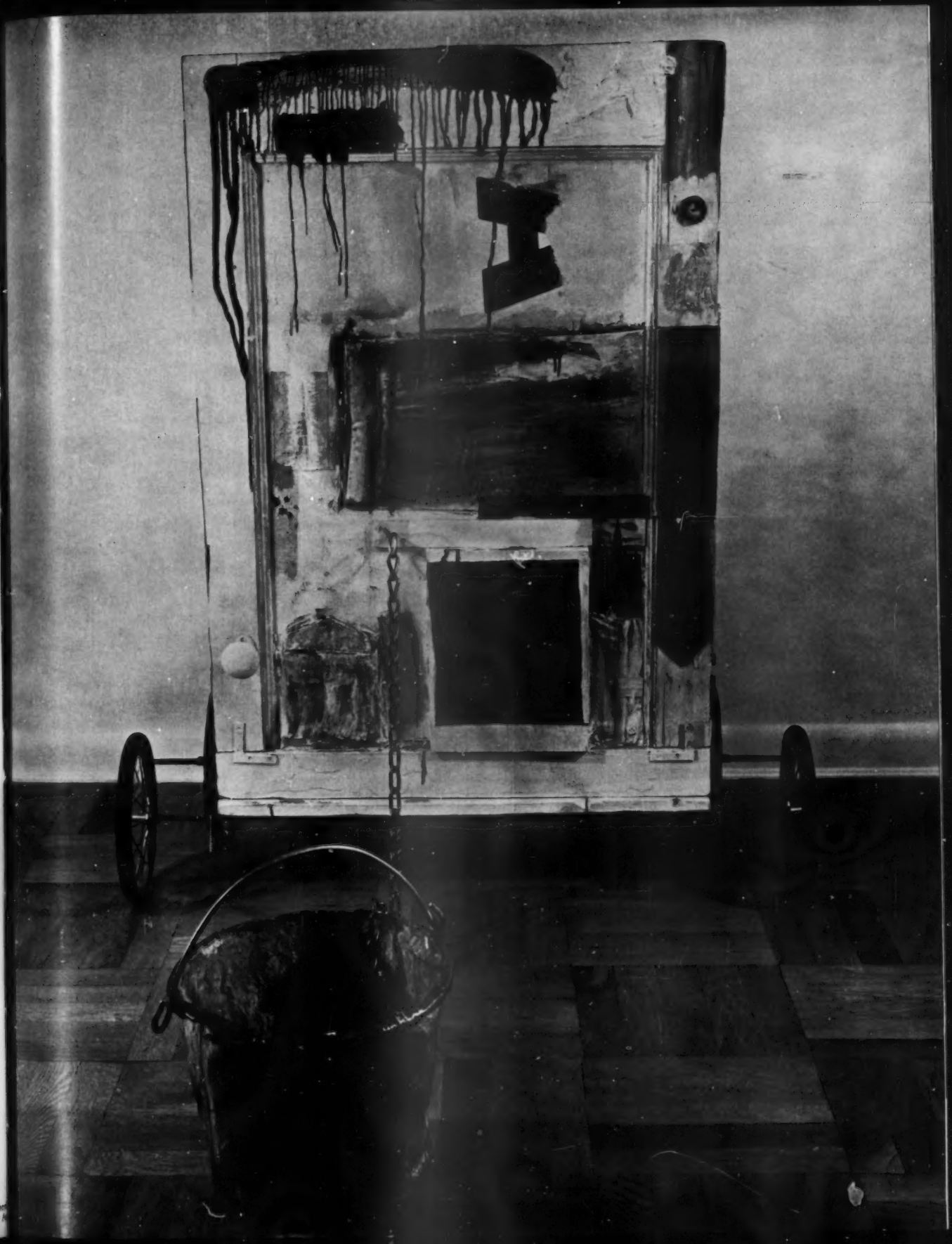


Raymond Hains
Nationalistische Partei

Robert Rauschenberg
Der Adler, Kombinations-Malerei mit Adler und Kopfkissen, 1959



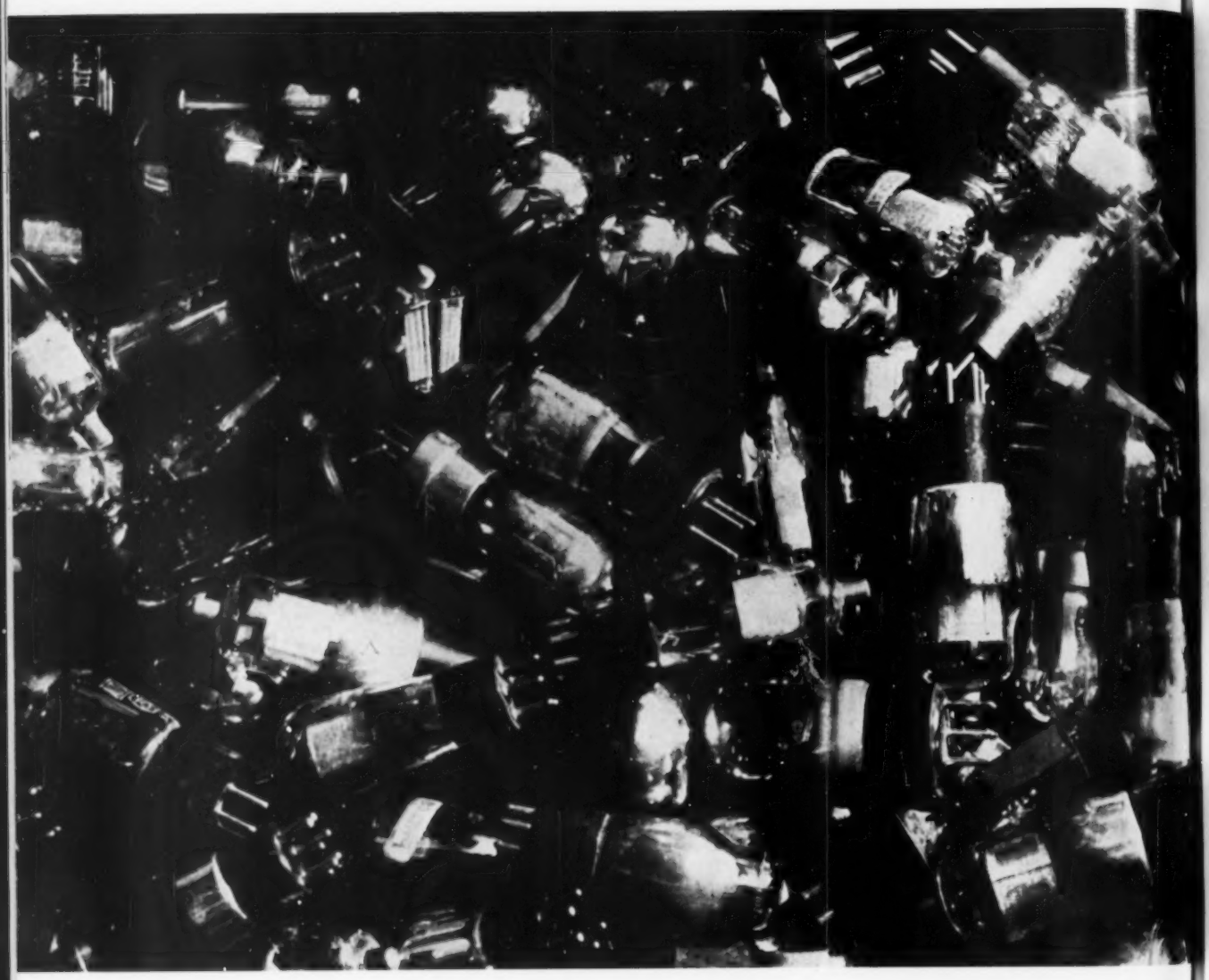
Robert Rausch
Geschenk für



César
Dirigierte Kompression Nr. 1, 1960

Eineinhalb Tonnen, 1960, D

©
en, 1960, D



Arman
‚Fiat Lux', Anhäufung

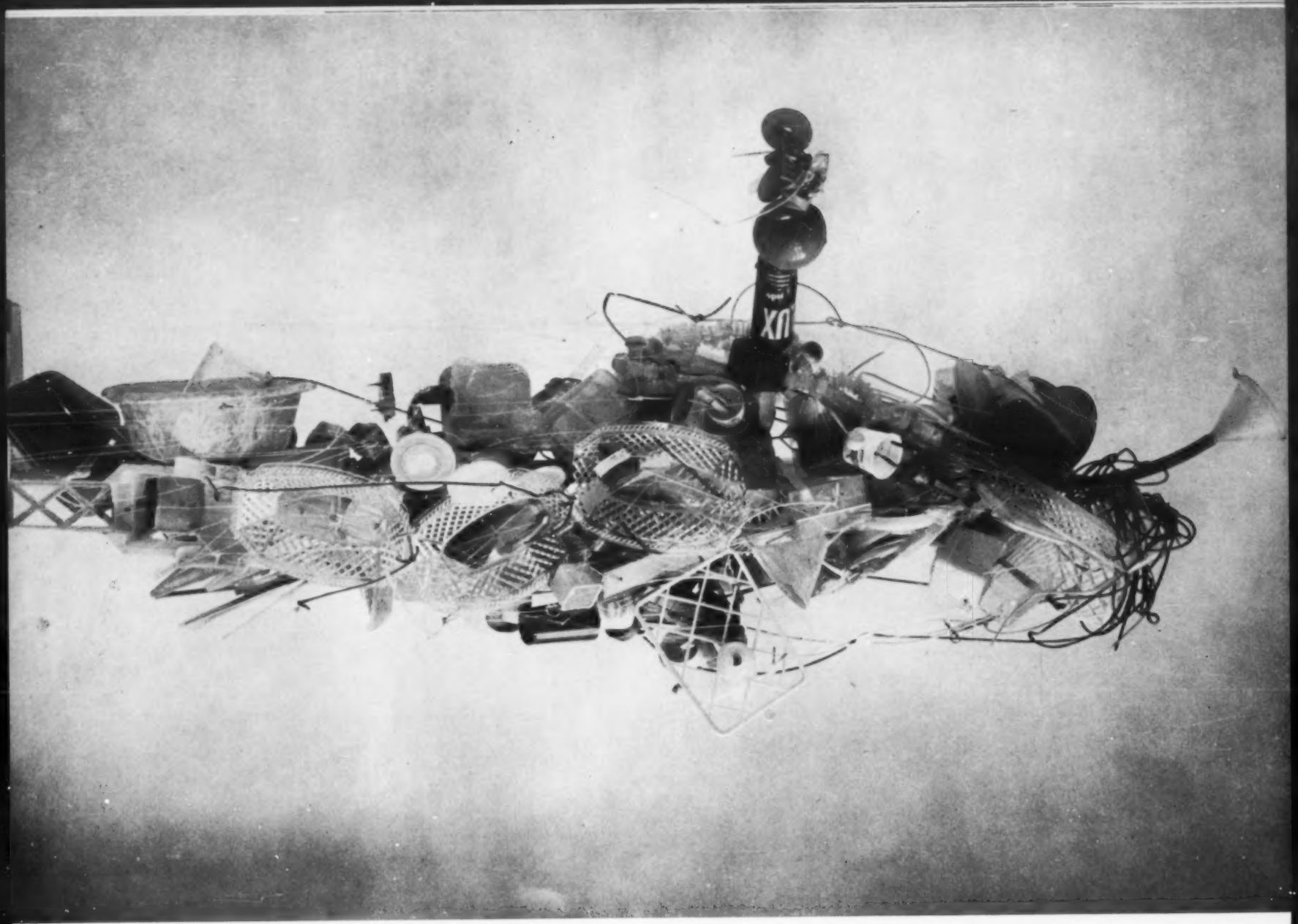
Canada

Yves Klein
Hemd, 1946

Yves Klein
Monogold, 1960

Tinguely
Werkzeugmaschine, 1960, Höhe 112 cm
Foto: Vera Spoerri

Tinguely
Schaukel, 1961, Höhe 75 cm
Foto: Vera Spoerri



Martinal Raysse
Skulptur, 1961

Skulptur, 1961

Bruce Corner
Versuchung des Hlg. Gooyle, 1960, 54 x 22
Foto: O. Baker

Niki de St. Phalle
Relief-Zielscheibe, 1961

FRANZ ROH

Russische Lubki

In der Volkskunst handelt es sich um vielschichtige Gebilde. Sie wurden im 19. Jahrhundert vorwiegend aus inhaltlichen Gründen gesammelt, konnte man hier doch erfahren, wie die „kleinen Leute" einst gelebt, gewohnt, gefeiert und gelitten hatten. Seitdem aber neue Freude an Abstraktionen entstand, sah man endlich auch den *ästhetischen Wert* jener Arbeiten, die sich so vieler findiger Formeln für Mensch, Getier und Landschaft bedienen. Was früher als „ungekonnt" empfunden wurde, würdigte man nun auch in seiner gestalterischen Reduktionskraft.

Inhaltlich zeigt jene Volkskunst, sehr verspätet, gewisse Anschauungen der Oberschicht, so daß man nunmehr von „gesunkenem Kulturgut" reden konnte. Andererseits offenbart sie eigene Vorstellungen, wobei sich in Europa die Konzeptionen zwischen der kirchlichen Glaubenslehre und dem nachwirkenden Heidentum bewegen. Aber auch stilgeschichtlich verbinden sich hier die verschiedensten Zeitalter, indem sich älteres mit neuerem Formenwesen zu eigener Wirkungskraft durchdringt.

Die strenge Zensur „zurückgeblieben!", die man im 19. Jahrhundert erteilte, wird in dem Augenblick hinfällig, wo sich die interpretierende oder forschende Oberschicht selber von realistischer Produktion abkehrt, um sich durchgreifend vereinfachten Prägungen zuzuwenden. So entstand im 20. Jahrhundert nach Auflösung einer vollräumlichen Malerei zum Beispiel jene fugierende Formensystematik eines Picasso (Frauen von Avignon, 1907), bei deren Entstehung „primitive" Negerschnitzereien anregend wirkten. Eine interessante Situation, die in der Kunstgeschichte öfters wiederkehrt: hier ist die Volkskunst nicht mehr „gesunkenes" Kulturgut, sondern kräftigendes Vorbild für eine in Übersubtilitäten sich verlierende Hochkunst. „Kulturelle Rückströmung" nenne ich dies. –

Während 1885 der große Volkskundler Rowinsky noch nichts von den Lubki hält, gab es 1913 im Pariser Herbstsalon eine Schau russischer Folklore, die nun auch formal geachtet wurde. Später hat Natalie Ehrenburg-Mannati (Paris) auch die Lubki in ihre Sammlung mißachteter, russischer Folklore einbezogen. 1961 hat dann Leonie Reygers im Dortmunder Museum einen Ausschnitt aus diesem Gebiet vorgeführt. Und inzwischen sind die Lubki von der Harvard-University für deren Bibliothek erworben worden.

Ein Lubok (Mehrzahl: Lubki) ist ein graphisches Blatt, das billig ans Volk verkauft wurde, von anonymen Meistern geschnitten oder radiert und nachträglich koloriert. Diese Blätter, unseren Neuruppiner Bilderbogen entsprechend und von Verlegern in Auftrag gegeben, wurden auf den russischen Messen verkauft. Zu jenen Märkten kamen dann die Landbewohner aus ihren entlegenen Dörfern. Sie blieben meistens drei Tage, erwarben allerhand, bis sie kein Geld mehr hatten, sangen oder pfiffen, bis ihnen der Atem ausging und tanzten, bis sie umfielen. Aber sie gingen auch in die heilige Messe. An den Ständen hingen Lebkuchen, Spielzeug und Pfeifchen, welche die Geister abwehren sollten.

Die Blätter wurden mit nach Hause genommen und dienten dort als Zimmerschmuck. Sie blieben bis ins Zeitalter der Rotationspresse und des Fotos eine Fortsetzung der spätmittelalterlichen Flugblätter, hielten moritatenartig beschriebene Ereignisse fest, flößten Hochachtung vor den Regierenden ein oder arbeiteten mit moralischen Belehrungen für schwierige Lebenslagen. Sie reichen vom 17. bis ins späte 19. Jahrhundert. Zu den Illustrationen treten meistens Texte in Versform. Da die Blätter größer als unsere Wiedergaben sind, spricht die Faktur des Striches stärker und durchschießt kräftiger die durchsichtige Komposition des Ganzen. Trotzdem bleiben die Figuren klar in die Fläche hineindisponiert und werden in ihrem Randwert deutlich voneinander abgesetzt. Sie zeigen eine Kreuzung von spätmittelalterlichen Elementen und klassizistischem Zuschnitt. Auch durch das Kolorit, das wir hier nicht wiedergeben können, wirkten sie lebhafter: Oft wurden sie erst im Bauernhause nachträglich angemalt, wobei man die Farben über die Konturen hinausschwappen ließ. Man benutzte ein Himbeerrot, aus Alaun und Zypressenkraut gekocht, ein Gelb aus einer zu Milch gekochten Pflanze, ein Grün, welches mit Honig verdünnt aus der Blindschleiche gewonnen war, und schließlich ein anderes Rot, ein Gemisch aus Bleioxyd, Eigelb und dem gegorenen Nationalgetränk Kwass. Fast alle Frauen zweier Dörfer nahe bei Moskau kolorierten. –

Wenn man übrigens Blätter mit Holzhäusern betrachtet, so entdeckt der Westeuropäer, der die russischen Bauernhütten des frühen Chagall für etwas fabulöse Wesen hält, wie genau der moderne Meister diese Holzbauten mit ihren zusammengefugten und an den Ecken verkröpften Stämmen wiedergab. Auch die mehrspännigen Planwagen mit den geschwungenen Kummets der Pferdchen sind bei Chagall noch die gleichen.
Man muß die Unterschriften immer mitlesen. Wir geben in freier Übertragung einige wieder, die zu den abgebildeten Blättern gehören. Unter dem Tanzbild steht ein kleinrussisches Volkslied, nach dessen Text und Rhythmus die dargestellten Leutchen zu stampfen scheinen: „Ein Berg ist hoch, ein anderer klein, ein Lieb wohnt fern, ein anderes nah. Schwarzäugend bist du, ich mag dich wie mein Leben, schwarzäugige Jungfer. Die in der Ferne wohnt, hat Küh und Ochsen, die bei mir weilt, hat schwarze Augen. Schwarzäugig bist du. Wie mein Leben lieb ich Dich, schwarzäugende Jungfer."
Das Blatt mit dem Gerippe heißt „Der starke Krieger Anika und der Tod". Der Text lautet: „Oh Mensch, ich kam den Krieger Anika zu verderben." „Ach Vater Tod, gib mir ein Jahr noch Zeit." „Nicht mal ein halbes Jahr." „Ach Vater, laß mir Zeit, mein Hab und Gut will ich verteilen, hab doch viel Gold, Silber und Edelstein." „Warum gabst du den Armen nichts? Nicht drei Stunden gewähr ich dir." Da bittet Anika um drei Stunden Gebet. „Nicht drei Minuten!" ruft der Teufel und

schneidet ihn mit der Sense ab. – Unter der Frauenszene vorm Hause heißt es: „Liebe Mutter, sag mir, warum ich traure. Tag und Nacht sitz ich am Fenster und seh in die Ferne. Aber die Troika enteilt, ihre hellen Glöckchen läuten, und meinen Liebsten trägt sie von dannen."

Zum Schlittenblatt wird erzählt, wie Männer die Dummheit ihrer Frauen heilten. Der einen werden die Zügel angelegt, weil sie so sehr der Mode huldigt, daß ihr Mann sein Rößlein verkaufen muß. Der anderen, weil sie mit fremdem Liebhaber das Ehegeld verpraßt. Der Dritten, weil sie launisch ist, ihr Hausgeld in Süßigkeiten verschleckt.

Unter dem einsamen Schlemmer steht Pontuschka Freßmaul. „Er frißt Ochslein und Hammelchen, löffelt Kohlsuppe, säuft Bier und Schnaps, läßt auch das Brot nicht aus. Schaut her, alle setzt er in Erstaunen. Kauft sein Bild, zahlt zwei Fünfer und hängt's an eure Wand! Ich wechsle auch hundert Rubel: soll doch jeder seinen Spaß dran haben."

RIKE WANKMÜLLER

Zu einigen Spätwerken von Lovis Corinth

Die große Spannweite der Malerei Corinths ist immer wieder festgestellt worden. Das Werk gehört dem 19. wie dem 20. Jahrhundert an, ist aber keiner Schule verpflichtet und keiner der Kunstrichtungen ausschließlich zuzurechnen. Wenn man an die Walchenseelandschaften mit ihrer dynamisch bewegten Farbigkeit denkt, so erstaunt ein Bildnis, wie des lesenden Malers Benno Becker, 1892, durch die Prägnanz der formalen Komposition, die Ausgewogenheit der Farbflächen und die kontrollierte Pinselführung. Delikate Effekte, eine rosa getönte Hand, die ins Weiß der Zeitung greift, ein graues Gefäß auf gelblich schimmernder Decke, die Spannung zwischen Formen und Leerraum, vermitteln eine preziös kühle Stimmung, die an Manet gemahnt, aber auch schon Jugendstilelemente anklingen läßt. Das sichere Formgefühl, der Sinn für konstruktiven Bildbau liegt auch späteren Arbeiten Corinths zugrunde und kommen vor allem seinen Porträts zugute. Doch weicht die Distanziertheit der Auffassung einem unmittelbaren Zugriff, der sich in der Fülle vehementer Pinselstriche äußert, die die Oberflächen der Gegenstände überlagern.

Auf dem Bildnis Hermann Struck, 1914, kann man die strukturellen Elemente der gegeneinander komponierten Geraden und Schrägen von menschlicher Figur, Stuhl, Fenster und Teppich noch erkennen. Aber die formbeschreibenden werden von den selbständigen Linien überspielt. Die Eigenwerte der einzelnen Farbpartien, insbesondere die sparsam verteilten Töne von Ultramarin und Violett vor dunklem Grund, entfalten eine raumschaffende Kraft, die die spezifische Atmosphäre des Bildes ausmacht. Jedoch verdinglicht sich auch diese in farbigen Lichteffekten und im blaugrauen Zigarrenrauch, der den im Gegenlicht Porträtierten in Schwaden umzieht.

Ganz ähnlich tendiert auf den meisten Arbeiten die Verteilung der Gewichte zwischen darstellenden und autonomen Bilddaten nach jenen, d. h. nach dem gegenständlich Inhaltlichen hin. Nur in einigen Spätwerken (wie etwa „Totenkopf mit Eichenlaub", 1921, „Kuhstall", 1922, u. a.) halten die beiden einander das Gleichgewicht. Hier verdichtet sich das künstlerische Substrat zum Bildsinn, der sich sonst nicht selten von den Darstellungsmitteln ablöst, so z. B. auf „Hommage à Michelangelo", 1911, wo der intentionale Gehalt des Gegensatzes zwischen Natur und Kunst illustriert wird im geformten Stein des Sklavenkopfes und der üppigen Blumenmenge.

Ein Beispiel für die Vereinigung der verschiedenen Bildfaktoren im Spätwerk ist „Walchensee, Mondnacht", 1923. Hier korrespondiert die Kurve des grau, blau und rötlichen Sees mit den Konturen der ebenso getönten Berge. Die ondulierenden Senkrechten der Bäume drängen zum Himmel, wo sie vom Zug der Wolken erfaßt werden. Mondlicht verselbständigt sich auf einigen scharf sitzenden Pfählen. Mit großer Emphase und Unmittelbarkeit ist der Zusammenstrom elementarer Bewegung in der Natur gestaltet. Das farbige Lineament charakterisiert Dingliches der Landschaft gerade noch. Durch den hinreißenden Schwung seiner Formensprache, in ihren Abbreviationen fast autonom geworden, transponiert es jedoch die Erscheinungen zugleich auf die Ebene der Idealität der reinen Bildmittel. Hierin liegt das eminent Moderne solcher Werke. Jene „Unwirklichkeit" ist erreicht, die der alte Corinth in einem Aufsatz von 1925 als einzig „wahre Kunst" bezeichnet, ohne daß dabei die Ebene des sinnlich Erfahrbaren verlassen wird. Die Erotik wird für Corinth zur wichtigsten Form von Welterfahrung. Er nennt sie „das Geistvollste und am schwersten zu Bewältigende . . . so umfangreich, daß man gar nicht konstatieren kann, wo das Künstlerische aufhört und das Laszive anfängt". Im Alter wird das Sinnliche mit gleicher Inbrunst erfahren, wie früher, doch jetzt, konsequenterweise im Zustand der formalen Auflösung, des Zerfalls, im rauschhaften Übergang. In solchem letztmöglichem Kontakt mit der Umwelt verwandelt sich das Stoffliche ins Elementare. Es entstehen Bilder von außerordentlicher Dichte in Faktur und Intention. Sie wirken wie expressionistische Abstraktionen des jeweiligen Themas und stehen dem Tachismus nahe.

Lovis Corinth
Walchensee bei Mondschein, 1923

DIE MO

Sowjet-R
des bei i
Schule. V
sen im A
getativer
Methode
schen un
les ist, a
Rechnen
Wissen u
ehrt sie
Glauben
Zu den s
nur Schu
die Muse
für die p
schauung
für den l
Sowjet-U
schaftlich
vor aller
usw. bet
Propaga
die Mus
sieren.
Das ältes
enthält
dert, da
zweiten
kästen T
den gan
'er Scha
die Fürs
Aus vors
lenden
die alte
zustatten
Riesensc
enthält
und Kop
am Nord
stellungs
mitage e
bis zum
sowjetis
Privatsa
lektion f
guin bis
Das pop
etwa ein
dem Beg
spezialis
11. Jahrh
zustellen
mit Lan
So entst
die gesa
mehr Q
ist sehr
ten, wei
sentimen
gesehen
das russ
diesem
sische M

DIE MOSKAUER MUSEEN

Sowjet-Rußland — die Erkenntnis drängt sich dem Besucher des Landes bei jedem Schritte auf — ist eine große Lehranstalt, eine einzige Schule. Während der Zarismus mehr als 70 Prozent der Volksmassen im Analphabetismus, in geistiger Stumpf- und Dumpfheit, in vegetativer Selbstgenügsamkeit stecken ließ — auch das war politische Methode —, schult sie das kommunistische Regime zu seinem politischen und wirtschaftlichen Instrumentarium. Der totale Staat, der alles ist, alles sein will, bringt ihnen nicht nur Schreiben, Lesen und Rechnen bei, rüstet sie zu seinem Dienst nicht nur mit fachlichem Wissen und Können aus, er, der auch Religions- und Gott-Ersatz ist, lehrt sie auch sein realistisches Diesseitsevangelium, erzieht sie im Glauben an sein alleinbeseligendes Erdenheil.

Zu den staatlichen Bildungs- und Erziehungsanstalten gehören nicht nur Schule, Kaserne, Presse, Hör- und Sehfunk, Film, gehören auch die Museen. Moskau besitzt deren mehr als 150, nicht nur Zeichen für die pädagogische Wertschätzung, deren sich der museale Anschauungsunterricht bei der Sowjetregie erfreut, auch Gradmesser für den hektischen Wettbewerb mit der westlichen Welt, zu dem die Sowjet-Union auf allen Gebieten angetreten ist. Es gibt naturwissenschaftliche, technische, Literatur-, Theater-, Musik-, Kunstmuseen und vor allem politische, die sich Geschichts-, Revolutions-, Leninmuseen usw. betiteln und als Großunternehmen politischer Belehrung und Propaganda eine Anzahl Filialen unterhalten. Uns können hier nur die Museen der Bildenden Kunst und des Kunstgewerbes interessieren.

Das älteste, die Oruschejnaja Palata, die Rüstkammer des Kremls, enthält alte Waffen, Staatskarossen aus dem 17. und 18. Jahrhundert, darunter Geschenke der ersten Elisabeth von England, des zweiten Friedrich von Preußen, konserviert unter altmodischen Glaskästen Throne, Kronen, Staatsgewänder, Geschmeide, Prunksättel, den ganzen Fundus des Zarenspieles. Als propagandistisch wertvoller Schatz hat er heute wider das monarchistische System zu zeugen, die Fürstenherrlichkeit von ehedem anzuprangern.

Aus vorsowjetischer Zeit stammt auch das Puschkin-Museum der Bildenden Künste, ein Tempel klassizistischen Stils, 1912 eröffnet, um die alte Hauptstadt des Zarenreiches mit einer Kunstkammer auszustatten, die neben der Petersburger Eremitage, dem russischen Riesenschatzhaus der Künste, in einigen Ehren bestehen konnte. Es enthält ägyptische Altertümer, griechische und römische Originale und Kopien, darunter Ausgrabungsfunde aus den antiken Kolonien am Nordufer des Schwarzen Meeres, in der etwas langweiligen Aufstellungsart von vorgestern, enthält als kleineres Pendant der Eremitage eine Auswahl westeuropäischer Malerei von der Renaissance bis zum Rokoko, darunter ein halbes Dutzend Rembrandts. Nach der sowjetischen Revolution mühe- und kostenlos durch verstaatlichte Privatsammlungen bereichert, rühmt es sich einer ansehnlichen Kollektion französischer Malerei von Monet über Degas, Pissaro, Gauguin bis Matisse, Vlaminck, Rouault und Picasso.

Das populärste Moskauer Kunstmuseum, die Tretjakow-Galerie, vor etwa einem Jahrhundert als Privatsammlung begonnen, wurde von dem Begründer 1892 der Stadt Moskau zum Geschenk gemacht. Sie spezialisierte sich auf russische Malerei von anonymen Ikonen des 11. Jahrhunderts bis zu Brülow und Rjepin. Im Bestreben, alles auszustellen, was man besaß, hat man alle Wände von oben bis unten mit Landschaften, Genre, Historien des 19. Jahrhunderts tapeziert. So entstand ein Magazin, ein Lagerhaus der Malerei, in dem sich nur die geschichtlichen und mythologischen Großszenen von zehn und mehr Quadratmeter einige Beachtung verschaffen. Die Tretjakowaja ist sehr populär, weil sie viel zu erzählen weiß, staatlich wohlgelitten, weil sie Russisches russisch, volkstümlich, heimatlich, nationalsentimental, patriotisch, also politisch brauchbar erzählt. Stofflich gesehen, ist sie die russische Nationalgalerie, ihr wesentliches Thema das russische Volk, das russische Leben, die russische Geschichte. In diesem Sinne wurde sie vom Sowjetregime fortgesetzt. Die neu-russische Malerei illustriert den Sowjetmenschen, verherrlicht seine Arbeit, seine Leistungen, erzählt anekdotische Episoden aus dem Nationalkrieg gegen Hitlerdeutschland, die neurussischen Zeichner karikieren Nazideutschland und dessen Führer. Konservativ im Thema, ist die russische Kunst auch konservativ in Ausdrucksweise und Stil. Sie blieb gegenständlich, mußte gegenständlich bleiben als Bildsprache, die an das Volk zu appellieren hat, und wagte sich über den Impressionismus nicht hinaus.

Im Sowjetstaat war angeblich das Volk zur Herrschaft gelangt, das bislang verachtete, verkannte russische Volk. Das neue Regime, das in seinem Namen zu regieren vorgab, beeilte sich, der anonymen Volkskunst der Bauern und Handwerker, der der Zarismus kaum Beachtung geschenkt hatte, ihrer Schnitzerei, Töpferei, Stickerei, ihrer Heiligenmalerei Ruhmeshallen zu setzen. Das Volk sollte endlich von sich sagen können: „Anch' io son pittore!" Das Volksregime — künden die Museen für Volkskunst — hat im Volk den Künstler entdeckt und zu Ehren gebracht.

Durch die Liquidierung des Zarismus wurden die Sowjets Herren jedweden Besitzes. Allein in Moskau fielen dem neuen Regime, das mit dem Zaren auch den altrussischen Gott enthront hatte, — Ironie des Schicksals — tausend Kirchen zu. Kleine und große, berühmte und obskure. Etliche wurden in den leidenschaftlichen Tagen der Revolution in die Luft gesprengt, viele mußten dem Um- und Ausbau der Stadt weichen, die prominentesten wurden zu Museen säkularisiert. Die Basiliuskathedrale am Roten Platz — eine Fantasie von Kuppeltürmen aus dem 16. Jahrhundert — wurde Architekturmuseum, das Nowo-Dewitschi-Kloster eine Filiale des Historischen Museums, das Don-Kloster ein Geschichtsmuseum russischer Architektur, das in Plänen, Entwürfen, Modellen auch die sowjetischen Bauleistungen vorführt, die Palasthallen der Untergrundbahn, die neuen Turmhäuser usw.

In der weiten Ebene nordöstlich von Moskau liegt Sergejewo, die Grabstätte des heiligen Sergius, von wehrhaftem Mauerring umschirmt, einst eines der größten und reichsten Klöster Rußlands, mit ungeheuerem Grundbesitz und 120 000 leibeigenen „Seelen". Heute — wie alles — Staatseigentum und darum dem Namen nach in Sagorsk verweltlicht, ist es eines der wenigen Klöster, das noch zur Ausübung des im Grund staatswidrigen Christentums konzessioniert ist. Das Sowjetregime glaubt sich als Weltmacht ersten Ranges auch innerlich gefestigt genug, sich gemäßigte Toleranz gegen Andersgläubigkeiten erlauben zu können.

Unter Denkmalschutz dauert hier noch Altrußland fort: Dunkle Kirchen mit goldgleißendem Ikonostas, an dem fromme Frauen sich inbrünstig entlangküssen, Popen in schwarzer Kutte und Silberkreuz, die segnend Opferkerzen entzünden, alt-slavische Kirchenlieder, die zum Goldschrein mit dem wundertätigen Gebein des heiligen Sergius aufhallen, ein heiliger Brunnen, an dem die Gläubigen sich gesund trinken, die letzte theologische Akademie zur Heranbildung von Priestern. Ein staatliches Schutzgehege absterbenden Volkstums, ein lebendes Museum des gestrigen Rußland. Der religiösen Schatzkammer wurde von der politischen Regie ein Museum für Volkskunst aufgezwungen. Es hat mitten in der staatlich konzessionierten Oase des Christentums zu demonstrieren, daß auch im gestrigen Rußland das Bauernvolk in seinem kunstgewerblichen Schaffen diese Welt bejahte.

Der Sowjetstaat wurde der gewaltsame Erbe nicht nur der Kirchen und Klöster, sondern auch der adeligen Schlösser und Landsitze. Auch von ihnen wurden viele — wenn der Ausdruck erlaubt ist — musealisiert. Im Moskauer Umland Archangelskoje und Nikolskoje, ehedem Eigentum der Fürsten Golytzin, Kuskovo und Ostankino, einstiger Besitz der Grafen Scheremetjew, alle aus dem 18. Jahrhundert. Sozialpolitisch willkommene Musterbeispiele, an denen sich das üppige und luxuriöse Leben der aristokratischen „Aussauger und Unterdrücker" ad oculos demonstrieren ließ. Als propagandistisch besonders brauchbares Schloß erwies sich Ostankino, heute schon von der unaufhaltsam wachsenden Fünfmillionenstadt erreicht. Leibeigene, von Architekten geleitet, bauten es im klassizistischen Stil, leibeigene Holzschnitzer, Tischler, Dekorateure statteten die Flucht der Gemächer aus, den Konzertsaal, das Theater. Die Scheremetjews hielten sich eine Truppe leibeigener Schauspieler, ein Orchester leibeigener Musiker, ein Ballett leibeigener Tänzer und Tänzerinnen. Begleittexte dozieren in den Sälen und Gemächern: Alle Pracht und Herrlichkeit, mit der sich die Herrenklasse umgab, wurde vom Volk geschaffen. Ihm — demonstriert die Museumspolitik — gab das sowjetische Regime das Werk seiner Hände wieder zurück. J. Frank

KUNSTBRIEF AUS HAMBURG

Zum ersten Mal in Deutschland zeigte der *Hamburger Kunstverein* von Mitte Mai bis Anfang Juli die Privatsammlung moderner Gemälde, die die vielfache Olympiasiegerin und Weltmeisterin im Eiskunstlauf *Sonja Henie* – als „Häseken" einst populär – zusammen mit ihrem Mann, dem norwegischen Schiffsreeder Nils Onstad, im Verlaufe des letzten Jahrzehnts mit viel Geld und Geschmack zusammenbrachte. Die Ausstellung umfaßt einhundert Gemälde von 33 Malern, und zwar von Munch, Bonnard und Matisse bis zu Hartung, Soulages und Riopelle. Obwohl sie also recht beträchtliche Werte umfaßt, wirkt die Sammlung Henie-Onstad im ganzen erstaunlich unpersönlich. Man findet in ihr zwar eine Reihe herrlicher Werke von hoher Qualität, doch keinen leitenden Gesichtspunkt, nach dem sie erworben wurden. Fast nirgends spiegelt sie eine profilierte Sammlerpersönlichkeit. Recht Gegensätzliches steht unvermittelt nebeneinander, und was es allein verbindet, ist – von wenigen Ausnahmen abgesehen – die Tatsache, daß es sich um Arbeiten der heute maßgeblichen Maler der Ecole de Paris handelt. In der Regel enthält die Kollektion Spätwerke der vertretenen Künstler, was sicher damit zusammenhängt, daß sie erst spät begonnen wurde und von den großen Meistern nur noch zuletzt entstandene Arbeiten auf dem Kunstmarkt erhältlich waren.

Immerhin umfaßt die Sammlung, die später noch in Frankfurt und Stuttgart gezeigt werden soll, manches sehr Beachtliche. Zu den Höhepunkten der Ausstellung gehören sicher vier kubistische Stillleben von Juan Gris und sechs vorwiegend figurative Kompositionen von Fernand Léger aus verschiedenen Schaffensphasen. Auch einzelne Gemälde von Munch, Bonnard, Matisse, Rouault und Picasso, der mit zwei seiner furchterregenden berühmten „Femmes assises" aus dem Kriegsjahr 1941 einseitig, aber faszinierend vertreten ist, sind hier in erster Linie hervorzuheben. Eine besondere Vorliebe hegt das Sammlerpaar offensichtlich für den bald 86jährigen Jacques Villon, der mit zehn Gemälden von 1933 bis 1956 hierzulande noch niemals so reich vertreten war, und zwar vornehmlich figürlichen Kompositionen, in denen sein an den Kubismus anknüpfender flächiger Facettenstil und seine sehr lichte, etwas süßlich-fade Palette charakteristisch zum Ausdruck gelangen. Überhaupt bevorzugen die Sammler Henie-Onstad geschmackvolle, kultivierte „peinture", die sich in Salons hängen läßt, seien es nun bedeutende Beispiele von Bonnard, Matisse, de Staël und Poliakoff oder weniger gewichtige geschmäcklerische Kompositionen von Estève, Manessier, Singier, Bazaine, Le Moal oder Vieira da Silva. Ausnahmen in dieser Hinsicht bilden neben den bereits genannten, unheimlich deformierten Frauenbildern von Picasso noch vier besonders typische Schöpfungen von Jean Dubuffet, vagantenhafte Kritzeleien von hohem „antiästhetischem" Reiz. Hartung und Soulages fanden in dem Sammlerpaar ebenfalls besonders begeisterte Mäzene. Doch wird die Wirkung ihrer Bilder durch eine Vielzahl von Gleichförmigem in der Sammlung etwas abgeschwächt.

Der Ausstellung der Kollektion Henie-Onstad ging eine große Ausstellung des Lebenswerkes von *Werner Gilles* voraus, auf der der *Hamburger Kunstverein* an Hand von fast zweihundert Bildern aus vier Jahrzehnten erstmals den Entwicklungsweg des jüngst im Alter von 66 Jahren verstorbenen Malers vor Augen führte. Die Ausstellung machte einen ungemein lichten, fast heiteren Eindruck. Gilles war ein Malerpoet, ein Wanderer zwischen dem Norden und dem Mittelmeer, ein moderner Nazarener, der auf der süditalienischen Insel Ischia, der „Heimat des Orpheus", sein Hellas fand. Die antiken Mythen standen ihm ebenso nahe wie die christlichen Legenden, Shakespeares Dramen, Rimbauds Gedichte, und auch das Tibetanische Totenbuch inspirierten ihn zu zeichenhaften Bilderzyklen von sanfter Magie. Hölderlin war sein Lieblingsdichter, eine 1947 gemalte Berglandschaft bezeichnete er mit dem hintergründigen Hölderlin-Vers „Drum da gehäuft sind die Gipfel der Zeit und die Liebsten nahe wohnen", und bei den Fischern von Ischia beobachtete er immer wieder ein zeitloses Fortleben der Antike in Mensch und Landschaft.

Zwischen Hades und Arkadien entfaltete sich die poetische Bildwelt von Gilles. Charon, Harpyen und Hirten, Kain und Abel, Orpheus mit der Leier, König Lear, der heilige Georg, Apoll und Marsyas, Fischer, Engel und Wolken, die wie Vögel über zerklüfteten Schluchten ziehen, tauchen in ihr auf, verwandeln sich in „inhaltsschwere Signaturen" oder rein malerische „Hieroglyphen". Doch niemals ging es Gilles um Erzählung oder Illustration der angedeuteten Themen, stets schilderte er sie vielmehr nur stillebenhaft als Stimmung, als malerisch-zeichnerische Poesie von arkadischem Zauber. Zu den Höhepunkten der Ausstellung gehören neben einigen Frühwerken die bekannten Darstellungen der Felsenküsten und Schluchten bei Sant'Angelo, die seit 1951 entstanden, als Gilles wieder regelmäßig auf „seine" Insel zurückkehren konnte. Ganz allgemein ließ sich feststellen, daß die spezifische Formensprache und Bildpoesie von Gilles in den kleinen Formaten klarer und vollendeter zum Ausdruck gelangte als in den größeren Gemälden, die manchmal in späteren Jahren etwas hölzern in der Komposition und bunt in den Farben wirken.

Ein „magischer Realist" unter den Malern der Gegenwart ist der 66jährige *Franz Radziwill*, der seit vielen Jahren in Dangast am Jadebusen lebt und dort abseits vom Getriebe unserer Zeit Bilder malt, die dieser Zeit einen abgründigen Spiegel vorhalten. Welche eigentümliche Intensität er dabei zuweilen erreicht, demonstrierte eine umfangreiche Ausstellung meistens großformatiger Gemälde des Künstlers, die gleichzeitig im *Museum für Völkerkunde* in Hamburg stattfand. Eine unheimliche Phantastik erfüllt Radziwills bis ins letzte Detail mit altmeisterlicher Akribie gemalten stillebenhaften Bilder. Vor dunklen Himmeln und unter radförmig kreisenden Sonnen werden alle Einzelheiten so deutlich sichtbar, als ob sie sich in einem luftleeren Raum befänden. Wie in einer düsteren Moritat schildert Radziwill auf seinen großen Bilderbogen den Einbruch der Technik in unsere scheinbar friedliche Welt, die absurde und trostlose Verlassenheit des Menschen und sein Unbehagen an der Gegenwart. „Es könnte alles so schön sein", lautet ein Bildtitel, „Frieden und Unfrieden" heißt eine andere Darstellung, auf der Mensch und Natur idyllisch vereint sind. Dann aber kommen wie gespenstische Raubvögel die Bomber und zerstören alles. Wie eine fixe Idee durchzieht das Flugzeug schon seit Jahrzehnten Radziwills Bilder gleichsam als Symbol des Damoklesschwertes der Technik, das uns ständig bedroht. Auf einem Gemälde von 1929 braust ein riesiges Doppeldeckerflugboot über den stillen Strand von Dangast, vor dem altertümliche Segelschiffe auf dem Meere kreuzen. Später nimmt die Zahl der Flugkörper immer stärker zu, die nicht nur in Form von Aeroplanen aller Art, sondern auch als Raketen, Feuerkugeln oder fledermausartigen Chimären durch die Lüfte einer entgötterten Welt kurven. „Ist der wahre Himmel durch die Technik hindurch noch sichtbar?" lautet der Frage-Titel eines derartigen Bildes, und „Verläßt der Mensch die Erde?" fragte der Maler bereits zuvor in einer anderen Darstellung, die lange vor dem ersten Raumflug entstand. – Seinen modernen Vanitas-Tafeln stellt Radziwill gelegentlich auch Szenen gegenüber, die den unversehrten Menschen zeigen. Unter dem Titel „Amor und Psyche sind nicht tot" bildet dafür ein unbeirrbares Liebespaar zwischen Idyll und Zerstörung ein charakteristisches Beispiel. Häufig verbindet Radziwill Stilelemente altdeutscher Malerei und der Romantik, besonders von Caspar David Friedrich, mit einem ausgeklügelten Surrealismus, der durch seine öldruckhaften Farben befremdet. Die „Verfremdung" aber im weitesten Sinne ist ein stilistisches Mittel dieses magisch-realistischen Außenseiters, der bei aller Illusionslosigkeit den geheimen Romantiker niemals verleugnen kann.

Einem anderen Außenseiter, dem Berliner Original *Friedrich Schröder-Sonnenstern*, widmete die *Galerie Brockstedt* in ihren neuen Räumen in der Poststraße in Hamburgs Innenstadt eine kaum minder umfangreiche Ausstellung. Von sektiererischen Anhängern als „der größte in Deutschland lebende Maler" gefeiert (Titel des neuen Heftes „Panderma 5"), wird Schröder-Sonnenstern wegen seiner gewagten „Hinterviertel-Taktiken" und „Pferdeschwanz-Frauenbrust-Phantasien" nicht nur von prüden Gegnern als „obszön" abgewiesen, was heute, wo eigentlich alles erlaubt ist, etwas heißen will. Im

Constantin Brancusi
Mädchenbildnis

Eines der interessantesten Objekte auf der 100. Auktion der Firma Klipstein und Kornfeld in Bern am 8. Juni d. Js. war ein Mädchenbildnis des großen frankorumänischen Bildhauers Constantin Brancusi (1876—1957). Es dürfte um 1920—1923 entstanden sein. Von Brancusi haben sich nur wenige malerische Werke erhalten. Das ikonenhafte Bildnis, in Tusche über Gouache auf Karton ausgeführt, läßt an Fayumporträts denken.

Grunde i
kleinbürg
stalten ur
Schmuggl
spieler ur
rufs"-Lau
zur bildn
drängten
ziert. – Z
Siebzigjä
schwänze
ralen un
seine Ge
und Tier
euterförm
einer an
bilderbuc
nensterns
mit „Kun
veränder
wohl sie
lans Psyc
Bestrebe
len" Form
Vor Schr
immer m
zialisiert,
und des
meinsam
in ihrer
bre und
recht ver
altmeiste
„volkstür
dies, wie
hingeger
gen und
schen Be
zum Teil
und zwa
Auch au
Malerei.
meistens
heimnisv
verstärkt
mancher
Hexe", „
von Bild
Ästhetiz
Biasi ist
er seine
in kabb
Zeichner
ein an
strich pa
auch re
Grau-,
Auf eine
als Meis
einen N
nen, die
ausgest
ten, die
fallener
dörfer,
aquatin
Reiz um
ohne de
und aus
geln un
gleichfo
ristik, v
Wahrge
eine vo

Grunde ist er – wie Gênet – eine Art von Clochard, allerdings mit kleinbürgerlichem Einschlag. Erziehungsheime und Asyle, Irrenanstalten und Gefängnisse haben ihn oft beherbergt. Melker, Gärtner, Schmuggler, Kantinenwirt, Heilpraktiker, Astrologe, Vorstadtschauspieler und Moritatensänger bilden Episoden seiner vielfältigen „Berufs"-Laufbahn. Vor zwölf Jahren fand er zur Malerei oder besser: zur bildnerischen Darstellung der Gesichte, die ihn erfüllten und bedrängten. Zuvor hatte er bereits geschrieben, gedichtet und musiziert. – Zu den bevorzugten Bildthemen und Formmotiven des bald Siebzigjährigen gehören Brüste, Gesäße, Schwanenhälse, Pferdeschwänze, Bärte, Zöpfe, Schnäbel und Flügel, die er meistens in spiralen und Schlangenlinien darstellt. Aus solchen Formen baut er seine Gestalten auf: eigentümliche Metamorphosen zwischen Mensch und Tier, mit Nußknackergesichtern, Spiralbärten, Krallenfüßen, euterförmigen Busen und voluminösen Hinterbacken. Das alles ist in einer an den Jugendstil erinnernden Weise ornamental gestaltet und bilderbuchartig bunt koloriert. Mit „Malerei" haben Schröder-Sonnensterns Bilder kaum etwas zu tun, wahrscheinlich auch nur wenig mit „Kunst", doch dieser Begriff bleibt vage und dehnbar und auch veränderlich, wie die Kunstgeschichte beweist. Was seine Bilder, obwohl sie abstoßen, so anziehend macht, ist wohl die Echtheit ihrer (ans Psychopathische grenzenden) Konzeption und ihr unbewußtes Bestreben, die heute sich ausbreitende Langeweile an der „informellen" Form-Farb-Spielerei zu durchbrechen.

Vor Schröder-Sonnenstern zeigte die Galerie Brockstedt, die sich immer mehr auf skurrile Surrealisten verschiedenster Prägung spezialisiert, erstmals in Hamburg neue Bilder des Wieners *Eric Brauer* und des Mailänders *Guido Biasi*. Obwohl Brauer und Biasi eine gemeinsame surrealistische Komponente verbindet, die sich vor allem in ihrer Vorliebe für phantastisch verfremdete, zuweilen ans Makabre und Obszöne grenzende Figuration ausdrückt, sind beide doch recht verschieden, ja oft gegensätzlich. Brauer erweist sich in seinen altmeisterlich-ikonenhaft gemalten kleinformatigen Ölbildern als ein „volkstümlicher Mystiker" auf der Suche nach dem verlorenen Paradies, wie Carl Laszlo in seiner Eröffnungsansprache feststellte, Biasi hingegen scheint in seinen vergleichsweise abstrakteren Zeichnungen und Gemälden als ein phantasievoller Bildschöpfer im stilistischen Bereich zwischen Dubuffet und Hundertwasser. – Eric Brauers zum Teil winzige Gemälde sind ausnahmslos auf Holztafeln gemalt, und zwar mit feinen Haarpinseln in lasierender Helldunkelmalerei. Auch auf die Bildrahmen erstreckt sich diese Art von illusionistischer Malerei. Die Oberfläche des vollendeten Bildes wurde vom Künstler meistens mit einer glänzenden Firnisschicht überzogen, die das geheimnisvoll Irisierende und Oszillierende der Darstellungen noch verstärkt. Offenbar hat die Bildwelt des Hieronymus Bosch Brauer mancherlei Anregungen vermittelt. „Der falsche Prophet", „Die Hexe", „Der mystische Fisch" oder „Zeltbewohner" lauten die Titel von Bildern, in denen eine von Psychoanalyse, Eros und modernem Ästhetizismus geprägte Ikonographie zum Ausdruck kommt. Auch Biasi ist ein „Maler des Werdens und Vergehens" (Laszlo). Doch malt er seine Visionen vom Zeugen und Keimen, von Begierde und Ekel in kabbalistischen Zeichen von raffiniertem malerischem Reiz. Das Zeichnerische und das Malerische halten einander dabei die Waage, ein an Jugendstil-Erotica und auch an Dubuffet erinnernder Federstrich paart sich mit einer Malweise, die vieldeutige, manchmal aber auch recht eindeutige Symbole in eine „peinture" aus modrigen Grau-, Grün- und Brauntönen verwandelt.

Auf einer Reise nach Tunesien fand der Berliner *Otto Eglau*, der sich als Meister der farbigen Radierung während des letzten Jahrzehnts einen Namen machte, neue Anregungen für graphische Kompositionen, die erstmals in der Galerie *Helmut von der Höh* in Hamburg ausgestellt wurden. Von Wadis durchschnittene weite Berglandschaften, die sumpfigen Salzseen der Wüste Schott-el-Djerib und die verfallenen bienenwabenförmigen Ghorfas der südtunesischen Berberdörfer, die einst als Wohn- und Lagerhäuser dienten, setzt Eglau in aquatintahafte Flächenrhythmen von subtilem malerisch-graphischem Reiz um, die sich zuweilen an der Grenze zum Abstrakten bewegen, ohne den Gegenstand aufzugeben. Auch die riesigen Agavenhecken und ausgedehnten Olivenhaine des Landes oder Netze, Fischerkugeln und Segelschiffe der Insel Djerba vermittelten dem Künstler gleichfalls Anlässe für graphische Arabesken in sparsamer Koloristik, vor allem Sepia-, Braun- und Graugrün-Akkorden. Das visuell Wahrgenommene und das abstrakt Komponierte bilden dabei stets eine vollkommene Einheit.

Hanns Theodor Flemming

KUNSTBRIEF AUS NIEDERSACHSEN

Nach zweijährigem Umbau wurde das *Kestner-Museum* Hannover wiedereröffnet. Sein Entstehen geht auf die private Initiative Hannoverscher Bürger zurück. Die Bestände dieses Altertums- und Kunstgewerbemuseums stammen im wesentlichen aus der Stiftung der umfangreichen Sammlung August Kestner im Jahre 1884, aus dem Erwerb der Sammlung Friedrich Culemann für 600 000 Goldmark im Jahre 1887, aus einer ununterbrochenen Reihe einzelner Neuerwerbungen und schließlich aus vielen privaten Einzelstiftungen. Allein in den letzten vier Monaten vor der Neueröffnung gingen von Freunden des Museums Stiftungen im Gesamtwert von mehr als 100 000 DM ein; sie umfassen 40 Einzelstücke. Um einen kleinen Begriff von dem Umfang des Sammelgutes zu geben: das zweite Stockwerk enthält in 10 Ausstellungsräumen die Altertumssammlungen mit römischer und spätantiker Kunst, etruskischer, griechischer und cyprischer Kunst und eine mehrere Räume umfassende Ägypten-Abteilung, die von der ägyptischen Frühgeschichte über das alte, mittlere und neue Reich bis zur koptischen Kunst reicht; das erste Stockwerk enthält in dreizehn Räumen Kunstgewerbe vom Mittelalter bis zur Neuzeit mit besonders schönen Beispielen kirchlicher Kunst des Mittelalters und der Renaissance, mit jeweils einer Abteilung für deutsche und italienische Renaissance und mit mehreren Abteilungen für Porzellane und Fayencen und für Silber und Glas; schließlich sind im Untergeschoß noch eine umfangreiche Münzsammlung, eine Gemmensammlung und die große Sammlung von Handzeichnungen und Druckgraphik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Gegenwart untergebracht. Die Gesamtbestände des Museums sind in dem erweiterten Haus in einer großartig geglückten Auswahl zur Schau gestellt, wofür vier Frauen, Direktorin Dr. Woldering und ihre Mitarbeiterinnen Dr. Mosel, Dr. Schlüter und Dr. Grünwoldt verantwortlich zeichnen. Etwa hundert westdeutsche Museumsfachleute, die dem Hause einen Tag vor der Eröffnung einen Besuch abstatteten, zollten vor allem auch der Anordnung und Aufstellung höchste Anerkennung. Der Umbau und teilweise Neubau von Baudirektor Dierschke (Hannover) ist einfach und darum überzeugend gelöst. Um den während des Krieges halb zerstörten alten Museumsbau wurde ein vierseitiger Mantel aus Beton und Glasrasterkonstruktion gelegt. So wurde der erhalten gebliebene Teil der neoklassizistischen mit einer modernen Architektur zu einem organischen Bau verbunden. Dabei ergibt in der Haupthalle die Gegenüberstellung von alter Säulenfassade und neuer Außenhaut einen besonders reizvollen Kontrast. Der Umbau und Neubau kosteten zusammen 1 355 000 DM. Damit wurden die Baufläche um 36 Prozent, der umbaute Raum um 50 Prozent und die Nutzfläche für das Museum um 115 Prozent vergrößert. Der Bau kostete nur etwa die Hälfte eines gleichgroßen Neubaus, womit allein die Einbeziehung des alten Baukörpers gerechtfertigt wäre. Darüber hinaus enthält der kühne Baugedanke der Ummantelung ein Höchstmaß an ästhetischer Wirkung.

Im Untergeschoß des Kestner-Museums steht ein großer, heller Raum für Sonderausstellungen zur Verfügung. Hier sollen vor allem die Bestände des graphischen Kabinetts nach und nach gezeigt werden. Als erste Graphikschau sah man die Folge von 44 Linolschnitten Pablo Picassos, welche Henri Kahnweiler im Sommer 1960 in Paris herausgebracht hat. Als zweite Graphik-Ausstellung zeigte das Kestner-Museum Zeichnungen des sechsundfünfzigjährigen, aus einer Bukarester Musikerfamilie stammenden *Peter Takal*, der in Berlin aufgewachsen ist und in Paris künstlerisch mündig wurde, ehe er 1939 nach New York ging. Die Zeichnung steht bei ihm am Ende einer langen bildnerischen Arbeit, ist letzte Fassung seiner künstlerischen Intention. Wenn Takal zu Pinsel und Farbe greift, benutzt er sie zur ersten Niederschrift dessen, was später eine Zeichnung werden soll. Takal hält sich, so sehr auch sein abstrahierendes Verfahren zum Wesentlichen vorstößt, an die Natur in allen ihren vegetativen und kristallinen, in ihren landschaftlich oder auch architektonisch organisierten Erscheinungsformen. Die Intensität seines sparsamsten Strichs ist so groß, daß er es sich leisten konnte, die Arbeit als Illustrator und Textilentwerfer aufzugeben und seit acht Jahren ausschließlich als freier Zeichner zu arbeiten. Erstaunlich: 52 Museen in der Alten und Neuen Welt besitzen seine Arbeiten, ohne daß sein Name

auf dem Kunstmarkt besonders bekannt ist. Er selber mißtraut dem Markt und gibt nur ganz selten eine Arbeit an private Sammler ab. Die *Galerie Schmücking* Braunschweig setzte die Reihe ihrer risikofreudigen Unternehmungen mit einer Ausstellung von Graphiken des in Paris lebenden algerischen Malers *Marcel Fiorini* fort. Der neununddreißigjährige Fiorini studierte an der „Ecole des Beaux Arts" in Algier, ehe er nach dem Kriege nach Paris kam. Hier machte er sich schnell einen Namen als Radierer und Holzschneider, nahm an vielen Ausstellungen teil, erhielt neben einigen französischen Preisen auch den Preis für Radierer in der Biennale in Sao Paulo und gilt heute als einer der bekanntesten Graphiker der französischen Schule. Schmücking zeigte seine Arbeiten zum ersten Male in der Bundesrepublik. In den drei Räumen der Galerie waren 30 Holzschnitte, Radierungen und Linolschnitte zu sehen. In allen Arbeiten ist eine klare, weitgehend abstrakte Form landschaftlichen Ursprungs entwickelt, die einerseits den Strukturen des Materials (vor allem des Holzes) einen Anteil am Sichtbaren läßt, andererseits durch malerische Druckverfahren einen Ausdruck romantischer Zärtlichkeit schafft. Alles aber ist geistvoll in die bildnerische Zucht lateinischer Überlieferung genommen: das konstruktive Element hält den Formenkanon seiner Blätter zusammen. Zu dieser ersten deutschen Ausstellung seiner Arbeiten war der Künstler aus Paris gekommen. Das Eröffnungspublikum nahm die Bilder mit großem Interesse auf. Eine größere Zahl Verkäufe folgte während der dreiwöchigen Ausstellung.

In drei mitteleuropäischen Ländern gleichzeitig wurden Ausstellungen aus dem graphischen Werk des Österreichers *Fritz von Herzmanowsky-Orlando* (FOH) gezeigt: im Palais des Beaux Arts Brüssel, in der Neuen Galerie Linz und im *Wilhelm-Busch-Museum Hannover*. Der Ruhm dieses späten Sprosses einer liebenswerten, wenn auch schon sagenhaft gewordenen k. und k. Dekadenz ist nun also mächtig gewachsen. FHO, Autor des Romans „Gaulschreck im Rosennetz", einiger dramatischer Werke, mehrerer Ballette und noch unveröffentlichter historisch-volkskundlicher Forschungsarbeiten, hat diesen Ruhm allerdings nicht mehr erlebt. Er starb vor sieben Jahren, zurückgezogen in Meran, auf der Brücke zwischen zwei Landschaften also, aus denen er die Kraft seiner künstlerischen Existenz geschöpft hat. In Hannover wurden 118 Zeichnungen ausgestellt. Sie waren von Dr. Friedrich Bohne thematisch einfühlsam gehängt worden. Herzmanowsky-Orlando verbindet kindliche Freude am Spiel mit ungewöhnlichen Einblicken in die Hintergründe des Daseins – verbindet beides zu sonderbarsten gezeichneten Wirklichkeiten. Er bezweckt nichts anderes damit, als das Publikum, ein paar alte und neue Götter und sich selbst zu verblüffen und eine tiefe Lust an solcher Freude zu haben. Er tut das bis an den Rand wollüstiger, obszöner, irrwitziger Abgründe, ja er steigt zuweilen ohne Seil und Sicherung in die Abgründe hinein und rettet sich im letzten Augenblick aus ihnen mit dem poetischen Flügelschlag eines unschuldigen, sonntäglichen Lächelns. Immer bleibt in den Zeichnungen jene österreichische Liebenswürdigkeit erhalten, durch die auch der hintergründigsten Satire jede provokatorische Schärfe genommen wird, so daß sie genießerisch-passive Lustbarkeit bleibt. In FHOs langgezogenen Figuren steckt Jugendstil wie beim frühen Feininger, Unökonomisches wie bei Jean Paul, Irreal-Heiteres wie bei Morgenstern, Maskenhaftes wie bei Ensor, nervöse menschliche Aktion wie bei Kubin. Und alles ist auf der Grenze zum Traum hin angesiedelt.

Der vor drei Jahren als Nachfolger von Edwin Scharff an die Hochschule für bildende Künste Hamburg berufene Bildhauer *Gustav Seitz* (55) stellte vierzig Plastiken im *Studio des Kunstkreises Hameln* aus. Es handelt sich samt und sonders um Nachkriegsarbeiten. Sie zeigen Seitz als Ironiker, der seiner kritischen Haltung mittels eines expressiven Realismus plastische Geltung verschafft. Die Hamelner Ausstellung gibt einen Überblick über fruchtbare eineinhalb Nachkriegsjahrzehnte. In der Eröffnungsrede zur Ausstellung war von den Einflüssen die Rede, die auf die immer vom Klump und vom vollen plastischen Volumen ausgehenden Arbeiten Seitz' gewirkt haben: klassisches Maß, Maillol, Giacometti und schließlich noch die jüngeren Engländer (etwa Armitage). Das sind jedoch nur Einflüsse aus einer bildnerischen Diskussion, in der Seitz durchaus eine eigene künstlerische Meinung vertritt. Die Plastiken machen es sichtbar: durch legitime kritische Übertreibung werden unberechtigte menschliche Wertansprüche heiter in Frage gestellt. Nur in ein paar Plastiken ist von solcher ironischen Haltung nichts zu spüren: in dem Bronzeentwurf zu einem Käthe-Kollwitz-Denkmal und in Kinderporträts (Beate mit Zöpfen, Beate mit Kappe). Hier waltet ein gläubiger, liebevoller Ernst.

Der *Kunstverein Braunschweig* stellte Gemälde, Aquarelle und Monotypien des aus Lüneburg stammenden Pariser Malers *Jean Leppien* aus. Leppien war bis 1930 bei Klee, Kandinsky, Schlemmer und Albers Schüler am Dessauer Bauhaus, arbeitete später mit Itten und Moholy-Nagy zusammen und verließ 1933 Deutschland, um sich in Paris eine neue Existenz aufzubauen. Als Photograph, Werbegraphiker, Bauer und Handwerker lebte er in Frankreich, legte sich seinen Namen Jean während der deutschen Besetzung zu, wurde eines Tages in Südfrankreich aber verhaftet und wie später auch seine Frau in Lager und Gefängnisse nach Deutschland gebracht. Die Malerei Leppiens ist als kühl und verhalten errechnete Bildökonomie konstruktivistischen Ursprungs eine legitime Nachfolge und Weiterentwicklung der Bauhauskunst. Leppiens Bilder stehen auch in Nachbarschaft zu Mondrian und Vordemberge-Gildewart. Allerdings ist in seiner errechneten Formensprache der großflächig gebaute Farbauftrag von Lokaltönen einer reicheren Übermalungstechnik gewichen, bei denen die konstruktiven Flächen sich aus verschiedenfarbig übereinandergesetzten porösen Schichten zusammensetzen. Bauhausgeist und Pariser Schule zu neuen Bildern zusammengewirkt: Schicksal des Malers Johannes, der als Jean zurückkehrt. Der Braunschweiger Kunstverein zeigt 64 Bilder von Leppien und schickt die Ausstellung anschließend in mehrere westdeutsche Städte.

Eine Übersicht über *Fassbenders* Werk mit 108 Bildern und Graphiken in den Räumen der *Kestner-Gesellschaft* Hannover zeigte, daß die Zeit des Ungeistes und des Chaos ihre unverlöschlichen Spuren in diesem Künstler hinterlassen hat. Das wird nicht so sehr sichtbar in dem formalen Inhalt der bis zur Abstrusität zusammengetüftelten Linien, sondern in der unfaßbaren Gefährdung aller Form, von der ständig der Eindruck sich erneuert, sie sei mit den letzten Resten einer ordentlichen Vernunft zusammengeknotet. Werner Schmalenbach als dialektisch präziser und zugleich liebevoll kundiger Kommentator von Fassbenders Werk drang beschreibend bis zur Deutung vor, Fassbenders Kunst komme bis heute nicht zu bildhafter Beruhigung. „Mag Fassbender noch so sehr darauf aus sein, alle beteiligten Elemente schließlich im Bilde auszugleichen, seine Kunst ist immer dämonisiert", sagt Schmalenbach im Ausstellungskatalog. Dieser Satz weist auf das hin, was Fassbenders Kunst letzten Endes ist: die Stimme des in den schlimmen Jahren Sehendgewordenen, des Gezeichneten, dem jeder billige Optimismus als Feigheit erscheinen muß. Josef Fassbender begann 1946 wieder mit seiner freien künstlerischen Arbeit. Er erhielt im Laufe der Jahre Dozentur, Lehrauftrag und Professur, bekam eine Reihe großer Aufträge, wurde Mitglied des Deutschen Kunstrates und erhielt Preise. Als letzten den Marzotto-Preis 1960. Seine Kunst aber wandelte sich nicht. Sie liefert, vielfach auch in großen Wandbildern verwirklicht, die rechten Kontrastzeichen für eine allzu glatte Zeitfassade, hinter der es allenthalben noch greulich spukt.

Die vom *Volkswagenwerk Wolfsburg* veranstaltete Ausstellung *„Französische Malerei von Delacroix bis Picasso"* war ein Ereignis von Weltrang. Sie zeigte 200 Gemälde und Graphiken sowie 41 Plastiken und umfaßte die letzten 120 Jahre französischer Kunst. Sie war allein als Schauversammlung berühmter Maler unbedingt sehenswert, wobei die Tatsache, daß viele Bilder entweder überhaupt noch nicht oder seit Jahrzehnten nicht mehr öffentlich gezeigt wurden, den Reiz der Ausstellung noch erhöhte. Die Ausstellungsstücke waren aus drei Kontinenten, aus dreizehn Ländern, von vierzig Museen und einundzwanzig Privatsammlern zur Verfügung gestellt worden. Ihr Gesamtversicherungswert betrug rund 40 Millionen Mark und damit mehr als 10 Prozent des Volksaktienkapitals des VW-Werkes. Eine erstaunliche Ansammlung von Kunstwerten in einer Werkausstellung. Generaldirektor Nordhoff begründete ihre Notwendigkeit bei der Eröffnung mit dem Hinweis, daß gerade in einer Stadt dröhnender Arbeit ohne historischen Hintergrund die Bekanntschaft mit dem Erlesensten aus der Sphäre des Geistigen und der Kunst einen menschenwürdigen Ausgleich schaffen könne. Der französische Botschafter François Seydoux des Clausonne setzte der von Nordhoff betonten lokalen Bedeutung der Schau ihre internationale Bedeutung entgegen, indem er sie als Beitrag zur deutsch-französischen Verständigung, als Zeichen europäischer Annäherung apostrophierte. Die kunstkritische Stimme im Terzett der Eröffnungsreden erhob Prof. Dr. A. M. Hammacher, Direktor des „Rijksmuseum

Kröller-Müller Otterloo", indem er die als „Ausstellung französischer Kunst" gefirmte Schau als eine Ausstellung eindeutig europäischer Kunst bezeichnete, einer Kunst, die durch verschiedene nationale Aktivitäten in einem supranationalen Gesamtklima europäischer Kultur entstanden sei. Frankreich habe dabei die Rolle einer großen liebevollen Amme gespielt. – Die Austellung konnte in diesem Umfange nur zusammenkommen auf Grund des weltweiten Renommees des VW-Werkes einerseits und der umfassenden Sachkenntnis des zum Ausstellungsinszenator bestellten Kunsthändlers Franz Resch (München). Das ist deshalb bemerkenswert, weil gerade in den letzten Jahren mancher andere Ausstellungsplan in Deutschland ganz oder teilweise gescheitert ist, weil Museen und Privatsammler sich weigerten, ihren wertvollen Besitz auf Reisen zu schicken. Die 241 Werke waren nicht nach den Gesichtspunkten einer kunsthistorischen Systematik gehängt. Die Ausstellung glich in ihrer Anordnung eher einem symphonischen Orchesterwerk, in dem der im 19. Jahrhundert liegende historische Ursprung melodischer Rahmen war zu den zentral angelegten rhythmisch-ekstatischen Sätzen der Moderne. Von den 40 beteiligten Künstlern waren die meisten mit einem oder mehreren Hauptwerken vertreten. Diese Bilder bildeten die Betonungen, um die sich die anderen Werke ergänzend gruppierten. Die Hängung war eine kulturgeschichtliche Komposition von großer Geschlossenheit, unsystematisch, aber von großer Prägekraft ihrer Betonungen und ihres allgemeinen Gewebes. Wer die bestimmenden bildnerischen Kräfte der hinter uns liegenden 120 Jahre kennenlernen wollte, wer dem Ursprung und dem großen frühen Reichtum der Moderne nahekommen wollte, dem bot sich hier die große Gelegenheit. 85 000 Ausstellungsgäste ersparten sich mit ihrem Besuch eine Weltreise.

Rudolf Jüdes

KUNSTBRIEF AUS SÜDWESTDEUTSCHLAND

Wenn ich auf die Ausstellungen, die ich in den letzten Monaten sah, zurückblicke, muß ich gestehen, daß mich keine so nachhaltig beschäftigt hat wie die *„Matériologies"* von *Dubuffet*, die *Cordier* im April in Frankfurt gezeigt hatte. Der erste Eindruck, es handle sich hier einfach um Imitationen von Fels-, Quarz- oder Sandstrukturen in Pappmaché, zerknittertem Stanniol und zermalmtem Zeitungspapier, verschwindet bei der näheren Betrachtung der einzelnen Werke. Dies sind nicht nur Artefakte eines virtuosen Illusionismus. Jedes einzelne Bild hat einen eigenen Raum und eine eigene Ordnung. Allerdings ist diese Kunst als Phänomen so völlig neu, daß sich noch keine Worte dafür einstellen; die Vergleiche mit Landschaftsräumen und geologischen Strukturen, auf die sich die bisherigen Interpreten beschränken, erscheinen mir suspekt, obwohl solche Analogien eindeutig in den vom Künstler selbst gegebenen Bildtiteln liegen. Gewiß, wie alle belangvollen Werke werden auch diese Bilder erst wirksam durch Relation auf ein *Jenseits aller Bilder*, auf eine außerkünstlerische Wirklichkeit. Aber diese „Bedeutung" scheint mir hier so völlig mit dem sinnlichen Eindruck einsgeworden, daß sie sich nicht von ihm ablösen läßt, am wenigsten durch so simple literarische Assoziationen wie „Erdbeben" oder „Wüstes Land". Die beruhigende, entspannende, ja feierliche Wirkung mag vielleicht von dem Faktum ausgehen, daß hier thematisch nichts anderes dargestellt ist als „das ewige Leben der Materie": ein Sein, aus dem die letzte Spur des Menschen und scheinbar sogar des menschlichen Geistes restlos getilgt ist. Vergessen ist der Namengeber; es gibt nur noch Namenloses, nicht Benennbares, ein Sein ohne Namen, das aber dennoch nicht Nichts ist. Es käme aber gerade darauf an, herauszuarbeiten, worin das spezifisch Künstlerische, also doch auch wieder spezifisch Menschliche dieser Werke liegt, das *energetische Prinzip* dieser scheinbar so ahumanen Welt, zugleich das Prinzip, das sie unverwechselbar von Naturausschnitten unterscheidet. Das Bild ist zwar buchstäblich „dem Erdboden gleichgemacht" – aber die Gleichnisse des Erdbodens tragen alle, und in jedem Sinne, die *persönliche Signatur* des Urhebers. Jedes Bild ist als Reliefkomposition in einem besonderen, charakteristischen Rhythmus durchmodelliert, ein jedes hat seinen eigenen Formcharakter. Die Bildfläche wird jeweils zur *Ausdruckseinheit* verwickelter Umformungsprozesse. Pappmaché wird zum Gleichnis für Erde und Stein. Aber Erde und Stein werden zu Vokabeln einer Sprache, die zwischen Individuum und Universum vermittelt. Es handelt sich also um *Transformationsfelder* der Materie ebenso wie der Vorstellung, sie dienen dem Menschen, den sie scheinbar ausschließen, denn sie dienen der Erzeugung und Übertragung seelischer Energien.

Der *Frankfurter Kunstverein* zeigte im Mai in seinem leider sehr beschränkten Raum (Haus Limpurg, Römer) das Werk des Außenseiters *Fritz Heeg-Erasmus*, der gerade sein sechzigstes Lebensjahr vollendet hat, und auf Mallorca lebt. Schon 1935 hatte er, vom Impressionismus herkommend, eine Reihe gegenstandsloser, rein tachistischer Ölbilder geschaffen. Nach der brutalen Unterbrechung durch Ausstellungsverbot und Krieg fand er erst in den letzten Jahren wieder zu seiner Arbeit. In Spanien entstanden u. a. zwei interessante Zyklen: die schwarzweiß getuschten und schablonierten „mallorquinischen Nokturnos" und die zart aquarellierten „kanarischen Köpfe". In beiden Zyklen vereinigen sich Naturbeobachtung, spukhafte Halluzination und abstrahierende Sehweise zu Gebilden, die bisweilen in den Raum einer lyrischen Verzauberung eintreten, manchmal aber auch gefährlich das Gebiet des Anekdotischen streifen.

Einen Außenseiter ganz anderer Art zeigte die neue *Galerie Rottloff* in Karlsruhe. Diese kleine, mutige Galerie wird keinen leichten Stand haben; denn sie versucht, für junge Künstler extremer Stilkonsequenz eine Bresche zu schlagen, die auch in den großen Kunstmetropolen noch umstritten werden. Die erste Ausstellung war im Rahmen des räumlich Möglichen auf kontrastierende Vielfalt gestellt: sie umfaßte *Zangs, Quinte, Arnulf Rainer* und als Paradepferd den Spanier *Cuixart*. Die zweite Veranstaltung (im Mai) wurde allein von dem Wiener *Prachensky* bestritten. Sein Instrument hat nur eine einzige Saite, aber er spielt meisterhaft darauf. Wieso er das programmatisch „Rückkehr zur Malerei" nennt, bleibt zwar geheimnisvoll. Aber die blutroten Ideogramme, die er auf weiße oder schwarze Gründe stellt, haben in allen Formaten den Schwung, manchmal sogar die Harmonie chinesischer Schriftzeichen, ohne das entschieden impressionistische Temperament zu verleugnen.

Einen Klassiker der abstrakten Malerei zeigte dagegen der Kunstverein Mannheim: *Otto Ritschl*, eine Auswahl aus den beiden jüngsten Schaffensperioden des fünfundsiebzigjährigen Meisters. Der erste Raum war ganz von den kristallinisch geometrischen Bildern gestaltet, die ihn am meisten bekannt gemacht haben, im zweiten schienen die Wände zurückzutreten, geweitet von den offenen Räumen der wieder mehr atmosphärischen, kurvig verdämmernden Werke aus den letzten beiden Jahren. Beiden Epochen gemeinsam ist die großzügige Ausdrucksgebärde, die, wie gerade aus solcher Zweiteilung deutlich wird, das eigentlich Persönliche ist, das Ritschl von allen Geometrikern ebenso wie von allen Monochromisten unterscheidet. Seine Formgleichnisse haben in seinen besten Bildern eine Klarheit, die es überflüssig erscheinen läßt, irgendeine „Bedeutung" in Worte zu fassen. Interessant ist es, in beiden Stilbereichen einige seiner Leitmotive wiederzufinden, zum Beispiel die Form des Tores oder der Brücke und die Form der stürzenden oder aufragenden Blockform.

Diese Werke bildeten einen Teil der großen Ritschl-Ausstellung, die das Städtische Museum in Wiesbaden im vorigen Herbst veranstaltet hatte. Bis Ende Mai hing dort in Wiesbaden eine andere, in anderer Weise ebenso bedeutsame große Ausstellung *„Neue jugoslawische Kunst"*. Wenn man bedenkt, daß erst seit knapp sieben Jahren die modernen Richtungen in Jugoslawien offiziell zugelassen sind, dann erscheint eine Manifestation von solcher Kraft und Fülle wie ein Wunder. Nicht zur zahlenmäßig überwiegen die abstrakten Maler; unter ihnen finden sich auch zweifellos die stärksten Talente. Ähnlich wie in dem anderen diktatorisch regierten Land, in Spanien, genießen sie heute auch in Jugoslawien fast uneingeschränkte För-

derung: zwei lebendige Gegenbeispiele des in Ost und West gleich verbreiteten Irrtums, der die gegenstandsfreie Malerei an bestimmte Staatsformen gebunden glaubt. Die jugoslawischen Künstler haben aber nichts von dem rebellischen oder anarchistischen Temperament der jungen Spanier, sie erscheinen eher fatalistisch, schicksalsergeben, dumpf, düster, erdig, in eine schwere Statik eingelassen. Nicht die Aktion, nicht die Gestikulation, sondern die Dauer, das Überdauern, Aushalten und Ausleiden meint man den besten Bildern anzusehen. Diese Maler bedienen sich der internationalen Mittel, aber ihre besondere nationale Eigenart ist unverkennbar. Schmerzverkrustet, aus Glut und Schlacke, Pech und Schwefel gemauert sind die Bilder von *Janez Bernik*, wohl des weitaus Begabtesten, von fern an Burri erinnernd, dunkle, dreidimensionale Strukturbilder, aber verhalten und von klarer Tektonik. Überragend ist er besonders als Graphiker. *Edo Murtic*, dessen Name uns von der Documenta II bekannt ist, bedient sich ähnlicher Mittel, wirkt aber weniger straff verspannt: ein Blau durchlöchert manchmal die Fläche. *Riko Debenjak* ragte mit außerordentlichen, farbigen Metalldrucken hervor, in denen er durch Ätzung und Reliefprägung Tiefdruck und Hochdruck vereint. *Slobodan Garasanin* entwickelt aus dickflüssigen Schuppenstrukturen einen makabren, meist monochromen Surrealismus völlig eigener Prägung. Unter den gegenständlichen Malern schien mir *Ljubo Ilvancic* der überzeugendste: fern von realistischer Deutlichkeit läßt er nur Schatten, Spuren, Schimmer von Dingen oder Landschaften sprechen und eingeritzte Zeichen darüber hinwehen. Ebenfalls von der Documenta II ist uns der großartige Bildhauer *Drago Trsar* bekannt, der aus echten Kollektivkompositionen zur Möglichkeit einer monumentalen Bauplastik gelangt. Von den beiden Biennalen 1954 und 1960 kennen wir *Dusan Dzamonja* und seine seltsamen Skulpturgehäuse aus verschweißten Nägeln mit nach innen gerichteten Spitzen, die den Blick in ihr Inneres ziehen, erstaunlich grausame surrealistische Objekte. Geradezu verbindlich wirkt dagegen *Vojin Bakic* mit seinen elegant gebogenen Blechen.

In Stuttgart war ein anderer jugoslawischer Maler zu sehen: *Hajrudin Kujundzic*, bis Mitte Mai in der *Galerie Senatore*. Er stammt aus Bosnien und unterscheidet sich von den Wiesbadenern durch seine gegenständliche Bindung an die Überlieferung des Folklore. In archaisierenden Bildern, mit einem deutlichen Einschlag religiöser Empfindung, gestaltet sein starkfarbiger Expressionismus die Thematik seiner heimatlichen Legenden. Vorher hatte Senatore den Holländer *Melai* gezeigt, eine virtuos funkelnde, oft allzu schöne abstrakte Malerei im Zuge der Turner-Renaissance. Ein Ereignis war dagegen die *Fontana*-Ausstellung in der gleichen Galerie im März, besonders weil die Terrakotten und Zeichnungen, bis auf das Jahr 1946 zurückgehend, die Entstehung und den Sinn jener Löcher, Risse und Schnitte spürbar machten, mit denen dieser italienische Meister den Objektcharakter der Fläche hervorhebt. *Fontana* ist die Schlüsselfigur, der *deus ex machina* für die neue Gattung des Materialreliefs, wenigstens in Südeuropa.

Einen anderen prominenten Ausländer konnte man bei *Lutz u. Meyer* kennenlernen: *Jaroslav Serpan* aus Paris. In den großformatigen Ölbildern überwiegt die Zeichnung: seltsame, feingraphische, schwarze Reisigkränze oder -garben schweben wie Welteninseln oder treibender Tang vor diskret getönten Tiefen. Kontraste von Hart und Weich, Hell und Dunkel schaffen den räumlichen Eindruck; serielle Wiederholung in rhythmischen Progressionen gibt die Vorstellung von Bewegung, Entwicklung, Wachstum; symmetrische Anordnungen lassen an Organismen denken, Insekten oder Gesichter. Die Verbindung von kosmischen, biologischen und dekorativen Elementen vermeidet nicht immer gewisse romantische Effekte. Am befriedigendsten sind die kleinformatigen Gouachen.

Die *Galerie Müller* hatte im März Rauchbilder und das Lichtballett von *Piene*, dazu die Malmaschine von *Kage*, im April *Kirchberger* und im Mai *Canonico*. In allen drei Ausstellungen gab sich die Avantgarde sehr milde. Das sanfte, sich selbst malende Feuerwerk von *Piene* (im Mai in der neuen Frankfurter *Galerie „dato"* gezeigt), die stillen, großflächigen, ganz auf dominierende Vertikalen gestellten Bilder von *Kirchberger*, und die sehr leisen, verschleierten und verschmolzenen Montagereliefs von *Canonico*. Die Zeit der wilden Wirbel, des abstrakten Expressionismus, scheint vorüber. Allenthalben strebt man beruhigende Wirkungen an, die den Betrachter über das anstrengende Spiel der Affekte und Effekte in den Raum einer gelassenen Vereinheitlichung und Vereinfachung erheben.

Kurt Leonhard

MÜNCHENER KUNSTBRIEF

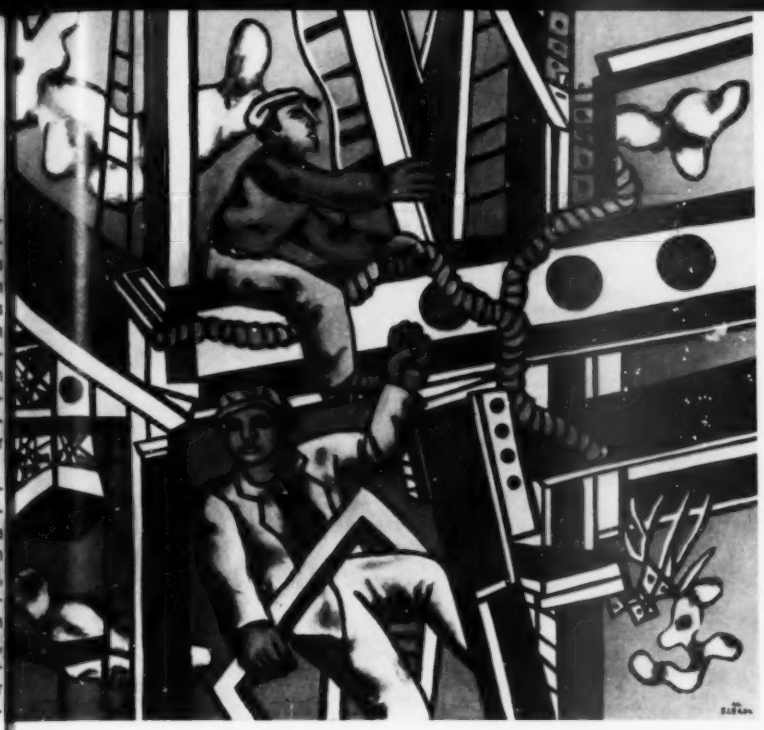
München ist in den letzten Monaten um zwei große Sammlungen bereichert worden: um die Abteilung *Manieristen* in der *Alten Pinakothek* und die *Sammlung Kriss* im *Bayerischen Nationalmuseum*. Die Instandsetzung des alten Klenzebaues, die gemessen an anderen Objekten gemächlich vorangeht, erlaubte nun die Eröffnung eines neuen Flügels im Erdgeschoß. Vor dem zweiten Weltkrieg waren im Erdgeschoß – recht ungünstig – die berühmte antike Vasensammlung und das Kupferstichkabinett untergebracht. Die Vasen sollen nun in die ursprüngliche Staatsgalerie am „Königlichen Platz" kommen, so daß hier zusammen mit der gegenüberliegenden Glyptothek ein antikes Zentrum entsteht, das der Bedeutung der Münchner Schätze entspricht.

Übrigens verzögert sich die endliche Wiedereröffnung der Glyptothek wahrscheinlich um ein weiteres Jahr, weil man sich bei den zuständigen Behörden nicht über die innere Gestaltung der Räume einigen kann. Von einer vollständigen Restauration des dekorativen Prunks, den Leo von Klenze auf Wunsch des Königs anbringen ließ, bis zur gänzlichen Schmucklosigkeit von Wänden und Decken reichen hier die Vorschläge. Wenn man das neue Akropolis-Museum und das von Delphi gerade gesehen hat, wundert man sich zutiefst, daß es hierbei überhaupt noch einen Meinungsstreit gibt. Selbstverständlich kommt für einen feinempfindenden Antikenliebhaber nur ein möglichst *neutrales* Ambiente in Frage, das alle Aufmerksamkeit auf die dargebotenen Objekte richten läßt.

In den wiederhergestellten Räumen im Ostflügel der Pinakothek hat man also die sogenannten *Manieristen* untergebracht, d. h. deutsche und niederländische Meister zwischen Hochrenaissance und Barock. Die reichlichen Wittelsbacher Bestände aus diesem Zeitraum waren bisher nicht im Zusammenhang zu sehen, weil man früher diese Epoche nicht genügend schätzte. Heute dagegen interessiert uns diese schwierige Zeit eines geistigen und künstlerischen Umbruchs, ergab sich doch durch die Lösung der Künste aus mittelalterlicher Auftragsbindung die Suche nach neuen Bildthemen, nach besonderen kompositionellen und luminaristischen Wirkungen, aber auch nach neuen geistigen Gehalten. Die Kunst wird gelehrt und experimentierfreudig zugleich. Sie wendet sich teils an ein esoterisch gebildetes, teils an ein dem derb Volkstümlichen zugewandtes Publikum. Aus diesen divergierenden Neigungen entstehen als nunmehr selbständige Bildformen das Stilleben, die Landschaft, das Genrebild, aber auch das vielfigurige Wimmelbild mythologischen oder realistischen Inhalts.

Allein von Jan Breughel dem Älteren, dem Sohn des alten Pieter, besitzt die Pinakothek nicht weniger als 33 Bilder, die er zum Teil mit anderen Malern zusammen ausführte. Neben manieristischen Hofmalern vom Schlage der Joseph Heintz, Rottenhammer und Hans von Aachen, die in den modern gewordenen kleinen Formaten auf Kupfer meist mythologische Nuditäten für fürstliche Auftraggeber malten, begegnet man den frühen niederländischen Realisten wie Marinus von Roymerswaele, Jan van Hemessen und Vermeyen, nicht zu vergessen dem alten Breughel selbst mit seinem köstlichen „Schlaraffenland". Daneben interessieren Landschaften von Verhaecht, Schoubroek und vor allem Elsheimer und die surrealistisch anmutenden Phantasiestücke der verschiedenen Valckenborch.

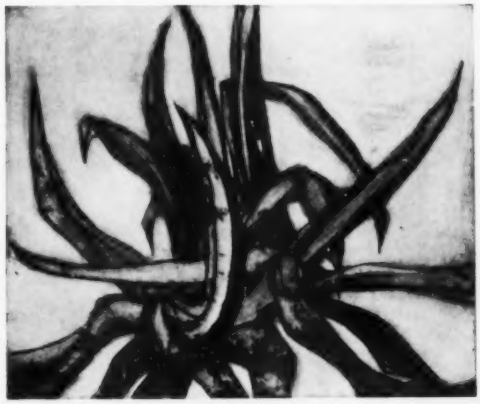
Die letzten Kabinette dieses neuen Traktes aber blieben der vorläufigen Unterbringung der *Sammlung Preetorius* vorbehalten, wo eine Auswahl seiner wundervollen chinesischen Tuschmalereien gezeigt wird. Im Nationalmuseum bedeutet die vorbildliche Aufstellung der volkskundlichen *Sammlung Kriss* eine große Bereicherung. Sie ist das Werk eines Privatgelehrten, der inzwischen ein Lehramt für Volkskunde an der Münchner Universität bekleidet. Kriss hat etwas zusammengebracht und der Nachwelt erhalten, was mehr als andere Teile der Folklore dem Unverständnis und der Mißachtung der aufgeklärten Nachwelt ausgesetzt war: handelt es sich doch um Dokumente des *Volksglaubens*, der als eine rudimentäre Fortsetzung alter Naturreligionen unterschwellig weiterlebt, von der herrschenden Hochreligion des Christentums teilweise assimiliert und geduldet, jedoch auch als „Aberglaube" zum Teil bekämpft. Hier finden jene religiösen Bedürfnisse ihren bildnerischen Nieder-



Kunstverein Hamburg:
Fernand Léger
(Sammlung Sonja Henie — Nils Onstad)

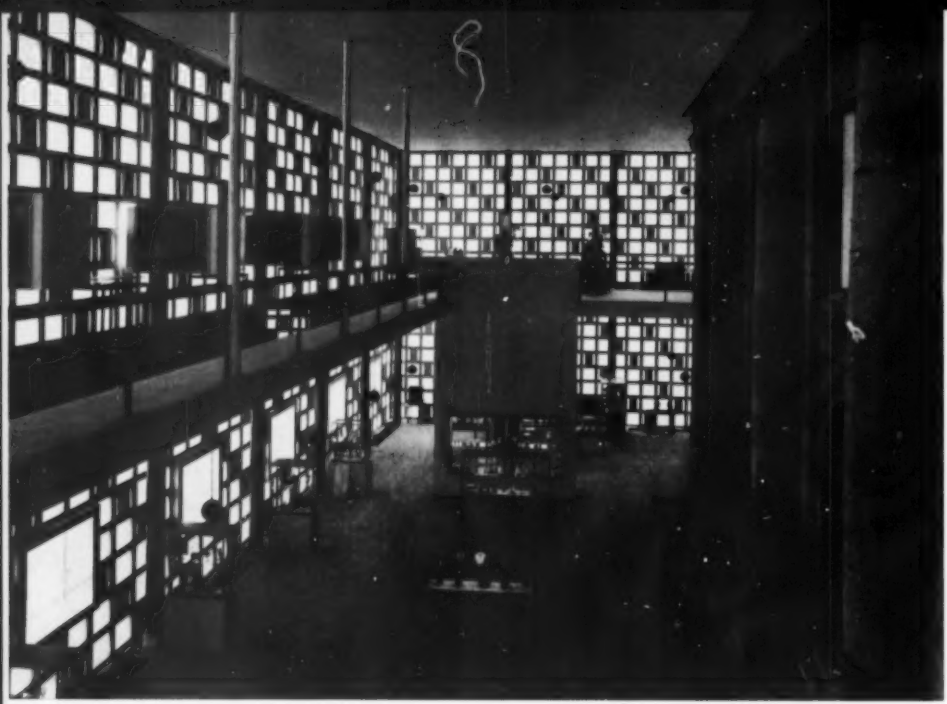
Völkerkundmuseum Hamburg:
Franz Radziwill

Galerie Brockstedt, Hamburg:
F. Schröder-Sonnenstern



Galerie Helmut von der Höh, Hamburg:
Otto Eglau

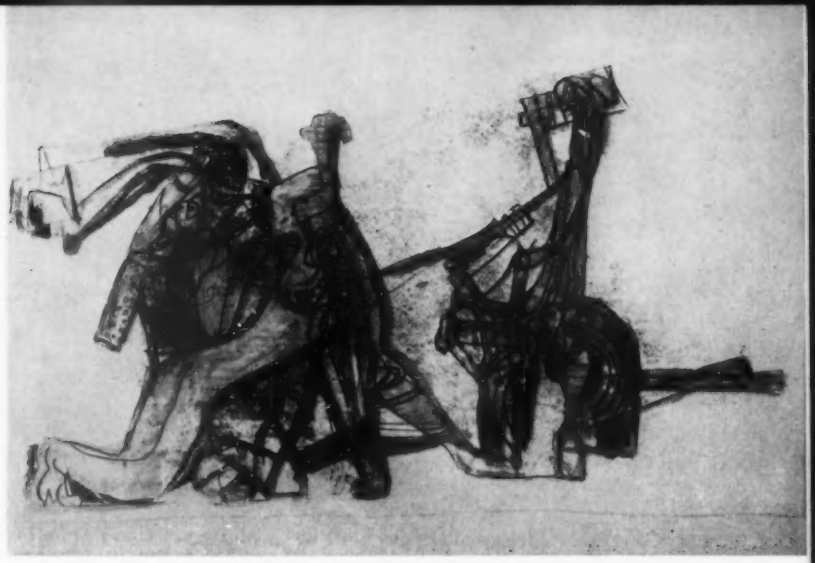
Kunstverein Hamburg:
Werner Gilles



Das neue Kestner-Museum, Hannover
(Glasbetonrastermantel
um neoklassizistischen Baukern)

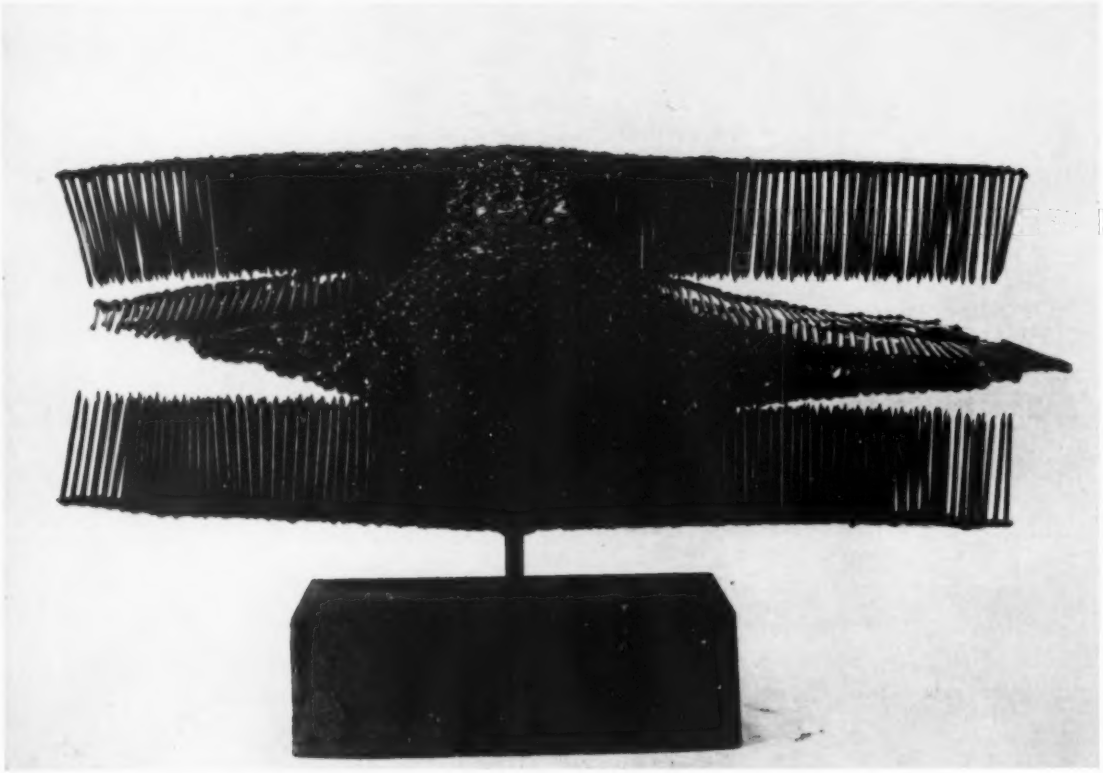
Volkswagenwerk, Wolfsburg:
Claude Monet, 18/2
(Französische Malerei von
Delacroix bis Picasso)

Wilhelm-Busch-Museum, Hannover:
Fritz von Herzmanowsky-Orlando



Kestner-Gesellschaft, Hannover:
Josef Faßbender, 1947

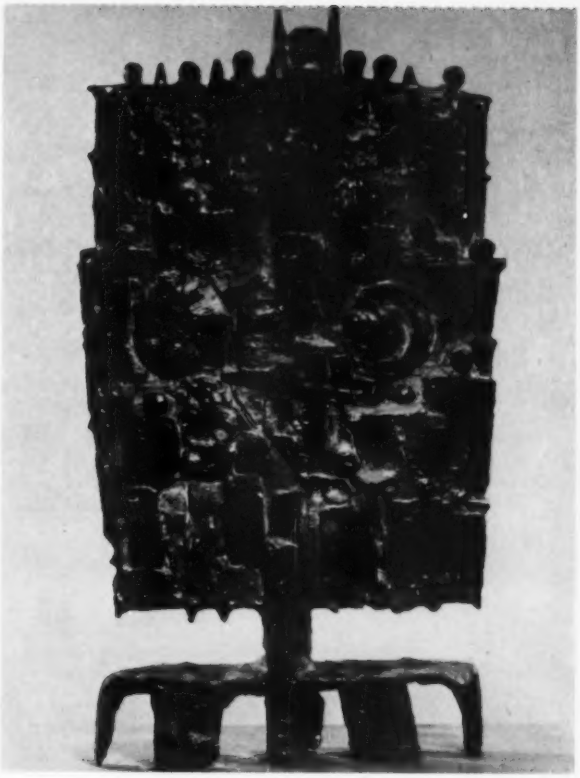
Volkswagenwerk, Wolfsburg:
Henry de Toulouse-Lautrec, 1894
(Französische Malerei
von Delacroix bis Picasso)



Städt. Museum Wiesbaden:
Dusvan Dzamonja, 1960
(Neue jugoslawische Kunst)

Städt. Museum Wiesbaden:
Ljubo Ivancic, 196
(Neue jugoslawische Kun

Städt. Museum Wiesbaden: Vojin Bakic, 1958
(Neue jugoslawische Kunst)

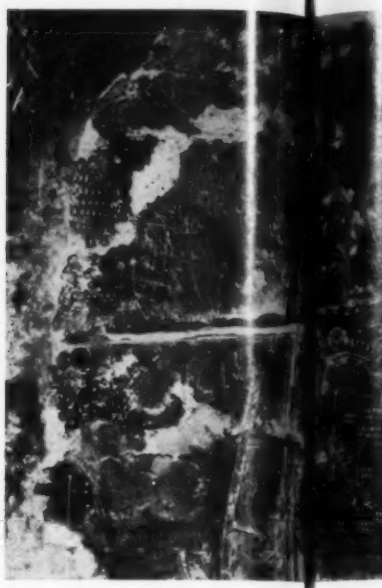


Städt. Museum Wiesbaden: Drago Trzar, 1960
(Neue jugoslawische Kunst)

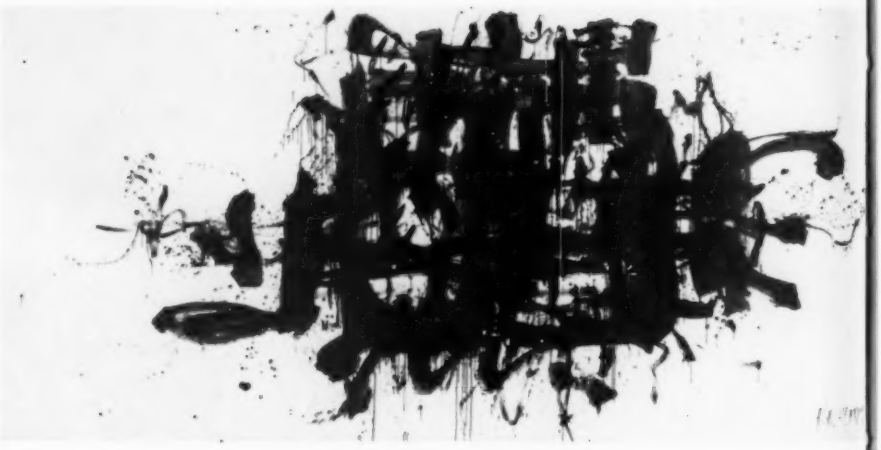
Städt. Museum Wiesbaden: Janez Bernik, 1960
(Neue jugoslawische Kunst)

Städt. Museum Wiesbaden: Riko Debenjak, 1961
(Neue jugoslawische Kunst)

Frankfurter Kunstverein, Frankfurt a. M.:
Fritz Heeg-Erasmus



Galerie Rottloff, Karlsruhe:
Markus Prachensky

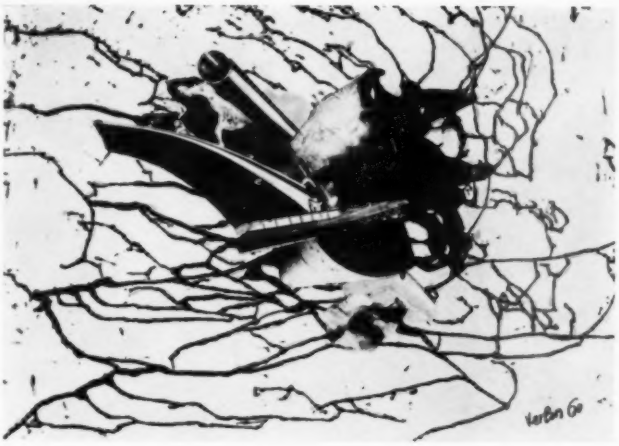


Galerie Müller, Stuttgart:
Felice Canonico, 1958

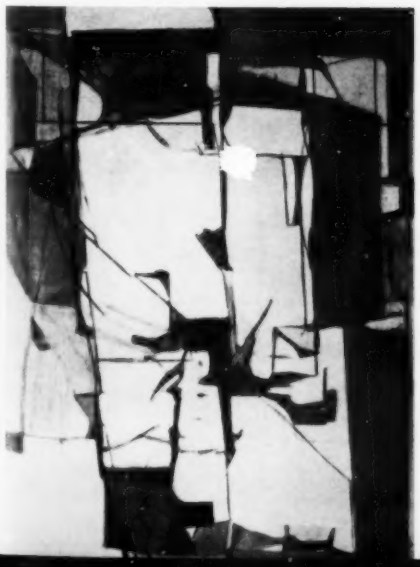
Galerie Müller, Stuttgart
Günther C. Kirchberg

Galerie Deutscher Bücherbund, München:
Elmar Albrecht

Städt. Galerie, München:
Marsden Hartley, 1913



Kunstkabinett Klihm, München:
Verlon, 1960



Städt. Galerie München:
Irma Hünerfauth, 1955

Galerie Otto Stangl, München:
Franz Roh, 1930

Porträt Frau E. C. Clark

WIR STELLEN VOR: Floriano Bodini

Geb. in Gemonio (Varese) 1933. Studium an der Brera in Mailand. Seit 1952 Beteiligung an wichtigen italienischen Ausstellungen.

Erste Einzelausstellung 1958 in Gallarate. Gewinner mehrerer Preise, darunter 1. Preis für Skulptur der Galerie San Fedele 1952, Preis „Oggioni" und Preis „Pro civitate" 1954, ein Preis auf der Biennale von Bologna 1955 und 1. Preis der Stadt Mailand 1958.
Bodini lebt in Mailand.

Frauen, 1960

Französin, 1958

schlag, d
und Heil
lungen b
darstellu
kufe, de
dem miß
jekte de
mannigfa
aus Ton
Merkwür
den Tirol
reichen.
Der Tote
Erlösung
ganze A
zu einem
Religions
des Nai
einen we
Unter d
waren, r
dertundz
präsentie
Werken
lerei eng
material
Franz Ro
schrieb.
Die Städ
ausstellu
Rodin-M
man ver
breiter S
sie jetzt
dem Wi
schließen
geistige
Eingang
zu einer
als solch
Daseinsk
Gegenw
ihrer Er
flächen,
anderes
Städtisch
zustande
Röthel f
reitwillig
Waren
Einschät
ler (und
angekün
gen in
sche Ga
das ma
der hier
machen,
bezeichn
des Rub
ein zerf
rissen.
Daß es
des Fla
überzeu
schaften
hervorw
amerika
diese G
ten Ther
Begegnu
phrasen
Die Pha
matismu

schlag, die an altes kultisches Brauchtum, an magische Vorstellungen und Heilserwartungen geknüpft sind. Von den bildlichen Darstellungen begeistern originelle Andachts- und Votivbilder, Armeseelendarstellungen, merkwürdige Kultbilder wie Christus in der Grabkufe, der Fünf-Wunden-Christus, oder die heilige Kümmernis (aus dem mißverstandenen „Volto santo" abzuleiten). Amulette und Objekte der schwarzen und weißen Magie haben ihren Platz neben mannigfachen Votivgaben, die von antiken Identifikationsopfern aus Ton und Bronze über solche aus Wachs und Silber bis zu Merkwürdigkeiten wie den niederbayerischen Tonkopfurnen oder den Tiroler Stachelkugeln (Symbol für das Organ der Gebärmutter) reichen.

Der Totenkult dokumentiert sich in Totenschildern und Marterln, das Erlösungsgeschehen in Palmeseln, Palmbäumen, Ostereiern. Die ganze Abteilung bildet samt dem nicht ausgestellten Material, das zu einem Studiendepot vereinigt wird, eine Fundgrube zukünftiger Religionsforschung, ist aber auch vielfaches Zeugnis jener „Kunst des Naiven", für die unser wissenschaftlich bestimmtes Zeitalter einen wehmütigen Sinn entwickelt hat.

Unter den Ausstellungen, die der neueren Geschichte gewidmet waren, ragte die Schau der Sammlung Gernsheim (London) *„Hundertundzwanzig Jahre Photographie"* hervor, die das *Stadtmuseum* präsentierte. Sie illustrierte einzelhistorisch in vielen ausgezeichneten Werken die Stilgeschichte der Fotografie, die derjenigen der Malerei eng benachbart bleibt, und liefert eindringliches Anschauungsmaterial zum Verhältnis von „Mechanismus und Ausdruck", das Franz Roh 1929 in seinem Buche „Foto-Auge" zum ersten Mal umschrieb.

Die *Städtische Galerie* setzte die Reihe ihrer bedeutenden Plastikausstellungen mit einer Auswahl von fünfzig Leihgaben aus dem *Rodin-Museum* fort. Die ungewöhnlich hohen Besucherziffern mag man verschieden deuten. Einerseits offenbaren sie das Bedürfnis breiter Schichten, sich mit einer Kunst vertraut zu machen, die für sie jetzt erst höchste Aktualität erhält. Andererseits mag man aus dem Widerhall auch auf eine Art Renaissance des Rodin-Erlebnisses schließen. Gerade von der heutigen Kunst her gibt es zu ihm neue geistige Brücken. Der élan vital, der in die gegenstandslose Kunst Eingang fand, führt ja zum Teil zu Rückgriffen auf die Wirklichkeit, zu einer neuen Sicht des Lebendigen, die wieder auf den Menschen als solchen Bezug nehmen kann, auf seine dämonische Potenz und Daseinskraft. Jenes polare Geheimnis Rodins, die beinah agressive Gegenwart seiner Gestalten neben der gleichzeitigen Auflösung ihrer Erscheinungsform in ein Lichtschattenspiel bewegter Oberflächen, mag manchen heutigen Gestalter neu berühren. – Ein anderes Pathos geht von dem Zeichner *van Gogh* aus, dem die *Städtische Galerie* gleichzeitig eine Ausstellung widmete. Sie kam zustande anläßlich der „Holländischen Woche" in München. Dr. Röthel fand in Holland, Österreich, der Schweiz und Ost-Berlin bereitwillige Leihgeber.

Waren diese Ausstellungen geeignet, Maßstäbe zu setzen für die Einschätzung eines neuen Realismus, der von einem Teil der Künstler (und auch des Publikums) gewünscht wird, so konnte eine groß angekündigte Ausstellung im *„Pavillon"* zu diesem Thema Hoffnungen in dieser Richtung kaum erfüllen. Jedenfalls lehnte die Städtische Galerie die Aufnahme dieser Schau in ihre Räume ab, nachdem das magere Ergebnis rechtzeitig sichtbar wurde. Für die meisten der hier gezeigten Maler und Bildhauer waren Vorbilder auszumachen, so daß es eben falsch war, diesen Realismus als „neu" zu bezeichnen. Höchstens ein *Emil Scheibe* oder *Erhard Michel* (Träger des Rubinstein-Preises) fielen durch ihre Sicht der Wirklichkeit auf, ein zerfasertes Stück Leben, dem Prozeß der Vergänglichkeit entrissen.

Daß es daneben einen Vitalismus in Dur gibt, bewies die Malerei des Flamen *Maurice Wyckaert*, von dem die *Galerie van de Loo* überzeugende Farblebenbilder zeigte, zum Teil regelrechte Landschaften, die aus dem Aktivismus der informellen Malerei zwanglos hervorwachsen. Ebenso die dort nachfolgende Ausstellung des amerikanischen Bildhauers *Dimitri Hadzi* war ein guter Griff. Auch diese Gebilde sind vital, dabei aber kontrolliert und einer bestimmten Thematik unterworfen. Meist handelt es sich um die dramatische Begegnung von Schild- und Lanzenformen, um bildnerische Paraphrasen des Kampfes als eines urtümlichen, anonymen Geschehens. Die Phantasie variiert das Grunderlebnis vielfältig und ohne Schematismus.

Einem älteren, bisher bei uns unbekannten Amerikaner widmete die *Städtische Galerie* eine Gedächtnis-Ausstellung, die aus dem Stedelijk-Museum kommend, durch Europa wandert: *Marsden Hartley*, 1943 gestorben, war durch die Kunst von Marc und Kandinsky gegangen, hatte einige Zeit in Oberbayern gearbeitet und blieb aber von da an hin- und hergezogen von den verschiedensten amerikanischen Eindrücken und Malweisen, so daß sich ein voluminös ausladender, doch wenig konstanter Stil entwickelte. An gleicher Stelle zeigte man Arbeiten der beiden Malerinnen *Irma Hünerfauth* und *Ursula Russhe-Wolters*. Letztere hat leider ihre originellen Mythenbilder aufgegeben, um nun griechische Landschaftseindrücke rein abstrakt aufklingen zu lassen. Manches davon bleibt in einem süßen Lyrismus befangen. Die herbere Irma Hünerfauth geht bei ihren ungegenständlichen Exerzitien rein vom farbig-formalen Geschehen auf der Fläche aus. Linien, Farbfelder und Leerstellen verflechten sich zu schwebenden Gebilden von oft erstaunlicher innerer Spannung. – Arbeiten ihres Lehrers *Conrad Westpfahl* sah man dort anschließend. Seine Malereien, die von Anfang an ein griechisches Erlebnis verarbeiten, erst lyrisch-gegenständlich, später in abstrakten Zeichen und dann nur noch in schwingenden Formbewegungen, die ein Gefühl schwerelosen Fliegens vermitteln, bilden eine innere Einheit, deren Klang inzwischen auch in Paris vernommen wurde.

Einem anderen Münchner Abstrakten, *Karl Friedrich Brust*, war eine Gedächtnisschau im *Kunstverein* gewidmet. Er stand an der Schwelle des Erfolgs, nachdem er seine Malerei ständig steigern konnte. Ein letzter Durchbruch blieb dem jäh Verschiedenen versagt. Im Rückblick überzeugen am meisten seine späten, auf wenige Farben gestellten Malereien.

Picassos Linolschnitte von Stierkampfszenen tauchten hintereinander an drei Stellen auf: im *Kupferstichkabinett*, bei *Stangl* und in der *Galerie Schöninger*.

Franke machte mit dem rheinischen Maler *Eugen Batz* bekannt, einem Schüler von Paul Klee. Seltsam, daß die farbig differenzierten Arbeiten wenig im Gedächtnis haften, weil ihnen meist eine letzte, determinierte Aussagekraft zu fehlen scheint. – Die *Galerie des Deutschen Bücherbundes* brachte subtile Zeichnungen von *Klaus Jürgen-Fischer*, die durch ein fein abgewogenes Linienspiel und kontrolliertes Strichvibrato die Fläche in Schwingung versetzen. Es folgten dort phantasievolle Strukturbilder des Theatermalers *Elmar Albrecht*, deren Muster und Patina an bronzezeitliche Grabungsfunde gemahnten. Von *Albrecht von Hancke* sah man dann düstere Figurationen in einer flechtenden Hell-Dunkel-Manier, die etwas spannungsarm bleiben.

Schwabing wartet mit einer neuen *Kellergallerie* auf, einer Gründung der Leute um die frühere Zeitschrift *„Nota"*. Hier stellen vorwiegend „Bensisten", d. h. Max Benses technischer Ästhetik entsprechende Maler aus. Man sah Arbeiten von *Piene, Mack, Morellet* und *Mavignier*. Das Grundprinzip ist hier, zu einer Abstraktion ohne Ich-Bezug zurückzufinden, zu Gebilden einfachster geometrischer Reihung, zu nicht emotionaler Farbe, zu kontrollierter Bewegung (durch Überlagerung verschiedener Raster), kurz zu formaler Sparsamkeit, zu Leere und Ruhe. Wohin diese Askese führt, bleibt abzuwarten.

Stangl widmete dem Einzelgänger *Rupprecht Geiger* eine Ausstellung. Seine Arbeiten erlangen jetzt eine ähnliche Aktualität wie die von Rothko oder Fontana. Sie sind womöglich noch stiller geworden. Einzige Konzession ans Informel: das Farbfeld geht manchmal nicht bis zu den Rändern, sondern endet unregelmäßig im Weiß des Grundes. – Zweimal waren Montagen sichtbar. Die einen schuf vor Jahrzehnten *Franz Roh* (bei *Stangl*), die anderen *Verlon*. Roh kreuzte Teile von Holzstichen oder Fotos zu surrealistischen Wirkungen, während Verlon seine Stückungen mit freier Malerei durchsetzt (bei *Klihm*).

Zum Schluß sei von den Ausstellungen der *Neuen Sammlung*, die sich mit Industrial Design und Kunstgewerbe befassen, noch die Schau von keramischen Arbeiten des mit 32 Jahren verstorbenen *Albrecht Hohlt* erwähnt, die man in der Reinheit ihrer Formen und der kostbaren Schönheit ihrer Glasuren den besten Erzeugnissen Altchinas an die Seite stellen kann.

Auf die *„Große Münchner"* und den Wettbewerb der *„Freunde junger Kunst"* werden wir das nächste Mal zu sprechen kommen. – Der diesjährige Münchner Stadtpreis fiel an den Maler *Manfred Hollmann*, den Bildhauer *Georg Brenninger* und den Architekten *Herbert Graethuysen*.

Juliane Roh

BÜCHER

Waldemar George: **MEISTERWERKE DER EXPRESSIONISTISCHEN MALEREI**
Aus dem Französischen übersetzt von Gur Bland
Somogy, Paris, Hamburg

Expressionismus sei — so belehrt uns der Autor — „die einzige typisch deutsche und nordische Ausdrucksform in der bildenden Kunst, die Deutschland seit dem Mittelalter hervorgebracht hat". Man kann das bezweifeln. Wenigstens die Werke des sogen. Grünewald und der Donauschule (Altdorfer), das bayerische Spätbarock sowie die Malerei der Romantik (C. D. Friedrich) stellen keine bloß provinzielle Abwandlung ausländischer Vorbilder dar, sondern waren von Grund auf so nur in ihrem Raume möglich. Wie dem aber auch sei: was wir Expressionismus nennen — ursprünglich, wie schon die antithetische Wortbildung besagt, aus einer heftigen Reaktion gegen die impressionistische Einstellung erwachsen —, so ist das deutsche, richtiger das nordische, wenn man will „germanische" Element in der Tat an ihm entscheidend beteiligt. Man denke an den Holländer van Gogh, den Belgier Ensor, den Norweger Munch, denen dann erst im engeren Sinne deutsche Künstler wie Nolde, die Maler der „Brücke", des „Blauen Reiters" usw. folgten. Aber Waldemar George sieht selbst, daß jene Reaktion auf den international gewordenen Impressionismus — der in Frankreich entstanden war und gewiß auch dem französischen Naturell am tiefsten entsprach — nicht auf Deutschland beschränkt war, ja nicht einmal allein von hier ausging, sondern sich, wenn auch gewiß mit jeweils eigentümlichen regionalen und volkhaften Nuancen, auch anderswo bekundet hat. So wagt der Autor es, geradezu ein ganzes Kapitel mit der Überschrift „Expressionismus in Frankreich" zu versehen. „Ein dramatisches Gewissen und das starke Gefühl der menschlichen Sündhaftigkeit" — so bemerkt er nachdenklich, ohne freilich diesen erregenden Hinweis weiter auszuführen — „sind nicht ausschließlich Gaben Deutschlands und der Niederlande", wobei er sich rückschauend unter anderem auch auf die schon oft als Kronzeugen oder Propheten des Expressionismus angesprochenen Bildwerke von Moissac, auf Claus Sluter, auf die Pietà von Avignon, auf Bellange und Daumier beruft, für unser Jahrhundert vor allem auf den Kreis der „Fauves", besonders auf Rouault, der mit dem Deutschen Nolde das christliche Pathos gemeinsam hat, dazu auch auf Vlaminck, Francis Gruber, Marcel Gromaire, van Dongen, Soutine, Chagall, Bernard Buffet, ja sogar auf Picasso — eine Zusammenstellung, die freilich den kunstgeschichtlichen Begriff allzusehr überdehnt und verflüchtigt.
In der Hauptsache bleibt das Buch dem Expressionismus im engeren Sinne, nämlich dem in Deutschland (weniger überzeugend im flämischen Raum) gewidmet, wo ja auch das Schlagwort geprägt worden ist. Er wird sowohl in seinen Hauptrichtungen und Gruppen wie in seinen führenden Persönlichkeiten analysiert: dies in knappen monographischen Einzelstudien, von denen einige als Kabinettstücke eindringlicher Charakteristik zu rühmen sind. Denkwürdig, daß diese Texte nicht von einem deutschen Kunstkritiker oder -historiker geschrieben worden sind (von dieser Seite liegen ja zahlreiche Untersuchungen über das Thema vor). Bekanntlich ist die moderne Malerei und Graphik im deutschsprachigen Raum mit wenigen Ausnahmen, zu denen etwa Paul Klee gehört, gerade für die französischen Kenner noch immer eine terra incognita geblieben, die auch kaum weiter bekannt zu werden verdient. Um so erstaunlicher, daß uns hier ein Franzose — genauer: ein völlig französisierter Pole; denn das ist Waldemar George unseres Wissens — von der expressionistischen Kunstbewegung gerade im deutschen Sprachraum eine Beschreibung liefert, die von Vertrautheit mit den Verhältnissen unseres Kunstlebens bis ins einzelne zeugt und die auch ein deutscher Kunstschriftsteller nicht sachkundiger hätte leisten können.
Daß eine solche Blickrichung überhaupt möglich geworden ist und jetzt auch in Frankreich interessiert, gehört zu den guten Zeichen für das gewandelte Verhältnis der beiden schicksalhaft aufeinander angewiesenen Kulturnationen in unserer Gegenwart.

G. F. Hartlaub

René Berger: **DIE SPRACHE DER BILDER**
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

Der kostbar ausgestattete, mit vielen Farbtafeln versehene Band setzt die zahlreichen Versuche fort, dem Laien das Tor zur Kunst aller Zeiten zu öffnen. Bislang versprachen solche Bücher im Titel viel, im Text wurde dann konventionelle Stilkunde mit mehr oder weniger oberflächlichen Bilderklärungen gegeben. Der Franzose Berger kommt von der Ästhetik her, ihm ist der Beitrag der Moderne zur Bildung einer neuen Ästhetik wohlvertraut, und wenn er auch nicht ausdrücklich Klee, Kandinsky, Croce, Baumeister oder Fiedler zur Stütze seiner Betrachtungen macht, spürt man doch in jeder Zeile das moderne Formengewissen. Seine direkten Vorbilder sind Baudelaire, Focillon (Leben der Formen), Bachelard (La Poétique de l'Espace), Lhote, Malraux und Huyghe. Auch diese französische Ahnenreihe ist repräsentativ, und der Text bestätigt in seiner klaren Verständlichkeit trotz pädagogischer Rücksichtnahme auf den Laien, daß Berger auf dem gleichen Niveau bleiben möchte. Er geht vom Einfachsten aus und führt systematisch in die verschiedenen Formen- und Erlebnisbereiche der Kunst. Da er sich nicht auf die Moderne beschränkt, aber dennoch mit modernstem Kunstbewußtsein am Werke ist, gewinnen seine Erörterungen eine Weite, die an Malraux denken läßt. Selbstverständlich bietet das Buch viele Form-Analysen, aber Berger hütet sich, Form um der Form willen zu untersuchen. Immer wieder einsetzende Vergleiche zwingen den Betrachter, voreilige Urteile aufzugeben, sich auf sein Auge und Empfinden zu verlassen und das Instrumentarium des künstlerischen Sehens ständig zu verfeinern. Auch die Einstellung zur Moderne wird untersucht, und wer nicht schon durch das Beieinander von Vergangenheit und Gegenwart in den Bildbeispielen mit der jüngsten Kunst vertraut ist, wird in ausführlichen Analysen von Renoir, Van Gogh, Picasso und Kandinsky nahe an das Ungewohnte herangeführt. Zur Stunde gibt es kaum ein Buch, das die Sprache der Bilder so einfühlsam und für jeden verständlich vorträgt wie Bergers pädagogischer Exkurs.

Günter Pfeiffer

Gert von Natzmer: **DIE KULTUREN DER VORZEIT**
Eine Million Jahre Lebensweg der Menschheit
83 Fotos, 1 Farbkarte, 3 Textkarten, DM 16,80
Safari-Verlag, Berlin-Wilmersdorf

Gert von Natzmer geht im vorliegenden Buch den Spuren der Vorzeitmenschen nach von den Großreichen der Vorgeschichte über die Bauernvölker der Vorzeit, über Alt-Europa und die Kulturen der Eiszeit bis zum Fortleben der Vorzeit in versprengten Stämmen wie den Eskimos und Samojeden, Australiern, Urwaldpygmäen, Buschmännern und den Ausläufern der frühen Hochkulturen in den erst vor wenigen Jahrhunderten zerstörten Kulturen Mittel- und Südamerikas. Ein Kapitel ist den „Legenden vom Goldenen Zeitalter" gewidmet, die in den verschiedenen Kulturkreisen sehr ähnliche Ausprägungen erhalten haben. Das kurze Schlußkapitel gibt noch einmal einen Überblick über den Weg der Menschheit von den „unermeßlichen Räumen" aus, die vor jenem „schmalen Küstenstreifen" liegen, der unsere schriftlich überlieferte Geschichte ausmacht, die schließlich in Beziehung gesetzt werden zu unserem Zeitalter, das durch die vom Menschen entfesselte Macht des Atoms gekennzeichnet ist. Der Forschung ist es in den letzten Jahrzehnten gelungen, schrittweise in das Dunkel der Vorgeschichte einzudringen und neue Kulturen zu entdecken. Die Frühgeschichte, die bisher als „Menschheitsmorgen" gesehen wurde, wird so zu einer Phase im Prozeß der menschlichen Entwicklung, die auf eine vorangegangene Blüte und Spätzeit folgte und wieder eine neue einleitete. Dabei handelt es sich bei der wissenschaftlichen Erforschung des Materials um allseitige Untersuchungen, die sich in gleichem Maße auf die Soziologie, die Volkskunde, die Religionswissenschaft, die Wirtschaftswissenschaft und die Kunstwissenschaft erstrecken — ein Verfahren, das auch bei einer Betrachtung der zeitgenössischen Ereignisse notwendig wäre. In allgemeinverständlicher und anschaulicher Form vermittelt der Verfasser die gewaltige Stoffülle vor allem aber die grundlegende Erkenntnis, daß alle historischen Ereignisse sich aus Zusammenhängen entwickeln: „. . . was einmal war, ist niemals völlig verloren; es wirkt weiter, um einmal wieder in neue Daseinszusammenhänge einzugehen." (S. 49). 83 Schwarz-Weiß-Fotos und drei Textkarten sowie eine Farbkarte sind als Illustrationen beigegeben worden. Literaturhinweise und ein Sachregister rundeten den Band ab.

Udo Kultermann

Kurt Badt: **„MODELL UND MALER" VON JAN VERMEER**
Probleme der Interpretation. Eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr
150 Seiten, 40 Abbildungen, 1 Farbtafel, DM 9,80
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln

In der Reihe DuMont Dokumente, in der methodisch wichtige Publikationen zur Kunstgeschichte und Quellenschriften herausgegeben werden, erschien der vorliegende Band von Kurt Badt, der wie alle Publikationen dieses Autors zu grundlegend neuen Erkenntnissen führt und insbesondere der oberflächlichen Kunstbetrachtung entgegenzuwirken in der Lage ist. Das Buch ist eine Streitschrift gegen Hans Sedlmayr, genauer, gegen Sedlmayrs „Jan Vermeer, der Ruhm der Malkunst", zuerst in der Festschrift für Hans Jantzen 1951 erschienen und dann in Rowohlts deutscher Enzyklopädie im Band 71 „Kunst und Wahrheit". Sicher ist der Weg von Kurt Badt der einzig mögliche nach all' den pauschalen Entgegnungen auf die Publikationen Hans Sedlmayrs, die letztlich am Ziel vorbeigingen, weil sie in der nicht vor dem Original geprüften Terminologie Sedlmayrs verblieben. Badt hingegen prüft jede einzelne Aussage vor dem behandelten Objekt nach und stellt bündig fest, daß unzulässige Kategorien benutzt und subjektive Meinungen als objektive Tatsachen ausgegeben wurden — ein wissenschaftlich nicht tragbares Verfahren. Grundsätzliche Untersuchungen über die richtige Methode der Bildinterpretation und gleichzeitige Verifikation dieser Methode am Einzelobjekt sind die sich gegenseitig bedingenden Pole dieses Buches. Es dreht sich für Badt um die Exaktheit auch in der Nuance, die ihm entscheidend für das Verständnis des Ganzen ist. Die Beweisführung von Kurt Badt ist in sich schlüssig und faszinierend, sie berührt zudem durch verschiedene behandelte Nebenbezüge Grundphänomene nicht nur einer Erkenntnis des eigentlich Künstlerischen am Kunstwerk, sondern vermittelt auch eine Fülle von Fakten aus der europäischen Malerei von der Romanik bis zur Gegenwart. Darüber hinaus bemüht sich Badt in diesem Buch durch die Einbeziehung von Literatur und Musik um einen universalen Blickwinkel. Nur indem man der bei Sedlmayr praktizierten Form des Sehens und Denkens bereits in ihrem Entstehen entgegentritt, hat man die Sicherheit, ihr wirksam begegnen zu können. Entgegnungen auf der Basis ungeprüfter Seherfahrungen müssen in unverständlicher Polemik verloren gehen. Das Buch stellt also einen nicht zu überschätzenden Beitrag zur Klärung der künstlerischen Realität dar und ist weit über das gesetzte Thema hinaus exemplarische Forschung, die zugleich so nachprüfbar und so verständlich geschrieben ist, daß auch der interessierte Kunstliebhaber sich ihrer mit Erfolg und Genuß bedienen kann.

Udo Kultermann

Fathwinter
Strukturelle Information Oraon, Collage-Mischtechnik, 1960

DAS KUNSTWERK, Heft 1—2/XV, Juli—August

MALEREI VON HEUTE Folge 17

Die Verbindung von Collage und Malerei, von den Kubisten eingeführt und bei den Dadaisten bis zur Parodie gesteigert, ist heute ein selbstverständliches Gestaltungsmittel. In neueren Bildern des rheinischen Malers Fathwinter sind Zeichnung und umrissene Form getilgt. Das plastische Material allein gibt der Farbe das nötige Skelett. Geknittertes Papier, Pappe, Späne und dergleichen sind mit dem Pigment zu stofflicher und ästhetischer Einheit verwachsen.
Fathwinter wurde 1906 in Kastel am Rhein geboren. Er studierte an der Staatl. Kunstschule Mainz. 1930/31 war er mit Max Beckmann bekannt. Seine Bilder wurden in Deutschland, Frankreich, in der Schweiz sowie in Südamerika gezeigt und errangen verschiedene Preise. Der Künstler lebt in Düsseldorf.

Lucien Cle
Mit einem
Jean Mari
Verlag M.
DM 29,—

Das vorlie
sen und C
spricht, di
zeichnet, s
Jean Mari
phien des
sich also i
deutungsh
schen soll,
glaubhaft
zusprachen
rischen Tu
einer Form
ments bed
blicke, „in
in denen
glauben m
wesenen M
stils. So w
mit zur we
tragen hat

Giuseppe
De Luca E

Ein schmal
ungewöhnl
und 1958 d
hier vom A
die zweiun
die im Ein
des witzig
den Briefe
Als Maler
Jahren mo
mit verfest
Spätbilder
schrieb er
Soldati un
Malerei re
Periode be
während d
völlig zur
seitigen, i
trischen Z
bizarrer S
etwa an
schaftsbild
daß jetzt
kuums do
kosmischen
nach dem
Biennale v

Vordembe
Niggli, Z

Etwas ver
Freunde z
Gildewart
deutend g
nur um d
typ: eben
Jubilars v
ganzen Z
Atelierfoto
eintragung
lichkeiten
burg, Mol
Carola Gi
erschossen
Frans Duv
die Komp

Lucien Clergue: **POESIE DER PHOTOGRAPHIE**
Mit einem Vorwort von Jean Cocteau und einer Einführung von
Jean Marie Magnan
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln
DM 29,—

Das vorliegende Buch enthält die Widmung: „Jean Marie Magnan, meinem Gewissen und Claudia, seinem Engel ihr Freund Lucien", aus dem eine Sentimentalität spricht, die man gern als Poesie ausgeben möchte und die das ganze Werk kennzeichnet, sowohl die Gedichte und den Text von Jean Cocteau als auch den Text von Jean Marie Magnan „Lucien Clergue und seine Mittler" sowie ferner die Photographien des Bandes von Lucien Clergue. Sämtliche Bestandteile des Buches entsprechen sich also in einer von surrealistischen Bildvorstellungen gespeisten verkrampften Bedeutungshaftigkeit, einer gestellten Sentimentalität, die Unergründlichkeit vortäuschen soll, das publicitymäßig gehandhabte vorgebliche Geheimnis jedoch nicht glaubhaft machen kann. Dabei ist den Photos handwerkliche Routine keineswegs abzusprechen, ebensowenig wie Cocteau die unschöpferische Partizipation am schöpferischen Tun seiner vielen Freunde. Doch sollte man zu unterscheiden lernen zwischen einer Formen schaffenden Gestaltungskraft und einer sich geschickter Formarrangements bedienenden Selbstbespiegelung. Lucien Clergue schafft nicht etwa Augenblicke, „in denen die schlummernden Kräfte der Welt in jähem Auffahren erwachen, in denen das Gewohnte sich sträubt und gegen den Stachel löckt", wie Cocteau glauben machen möchte, sondern stellt Szenarien einer vor 50 Jahren original gewesenen Melancholie, des im Frühwerk von Picasso überzeugend gestalteten Jugendstils. So wirkt es wie eine Parodie, daß Picasso durch die Gestaltung des Titelblattes mit zur werbemäßigen Aufmachung des großzügig ausgestatteten Bildbandes beigetragen hat.

Udo Kultermann

Giuseppe Marchiori: **LICINI**
De Luca Editore, Rom

Ein schmales, ergreifendes Erinnerungsbuch an einen merkwürdigen Menschen und ungewöhnlichen Künstler. Einundzwanzig Briefe, die Osvaldo Licini zwischen 1935 und 1958 an seinen Freund und Förderer Giuseppe Marchiori geschrieben hat, sind hier vom Adressaten mit einer menschlich sympathischen Einleitung herausgegeben; die zweiundzwanzig Tafeln vermitteln ein gutes Bild der Entwicklung des Künstlers, die im Einleitungsessay nur gestreift wird. Porträtfotos vervollständigen den Umriß des witzig beschwingten, zugleich skurrilen und bescheidenen Menschen, der aus den Briefen entsteht.
Als Maler hat Licini drei deutlich getrennte Stufen durchlaufen. In den zwanziger Jahren malte er vor allem Landschaften in der Art von Tosi und De Pisis, jedoch mit verfestigenden Liniengerüsten, die schon den arabeskenhaften Charakter seiner Spätbilder haben. In den dreißiger Jahren, nach langen Aufenthalten in Paris, verschrieb er sich ganz der strengen geometrischen Abstraktion im Sinne seiner Freunde Soldati und Magnelli, mit denen zusammen er damals die italienische abstrakte Malerei repräsentiert. Heute ist er jedoch vor allem durch die Bilder seiner dritten Periode bekannt, die in den vierziger Jahren einsetzt. Aus der „inneren Emigration" während der Kriegszeit, die er in seinem Geburtsstädtchen Montevidon Corrado völlig zurückgezogen übersteht, scheint er zu diesem sehr persönlichen, sehr abseitigen, introvertierten Surrealismus gekommen zu sein, der mit seiner geometrischen Zeit gar nichts, mit seiner Frühzeit nur wenig zu tun hat. Ein animistischer bizarrer Symbolismus figuraler Arabesken und monotoner Strukturen, von fern etwa an Masson oder manchmal auch Max Ernst erinnernd, aber wie die Landschaftsbilder seiner Frühzeit deutlich von der heimatlichen Umwelt gespeist, nur daß jetzt die Elemente der Verlassenheit, der Gebirgseinöde, des räumlichen Vakuums dominieren. Die Himmelsräume haben sich mit Halluzinationen, Drachen, kosmischen Signalen, rebellischen Engeln bevölkert. Mit solchen Bildern errang er nach dem Kriege einen Erfolg nach dem andern, bis zum internationalen Preis der Biennale von 1958, den er kurz vor seinem Tode in Empfang nehmen durfte.

Kurt Leonhard

Vordemberge-Gildewart: **EINE BILDBIOGRAPHIE**
Niggli, Zürich

Etwas verspätet kommt uns ein Erinnerungsbuch vor Augen, eine Sammelgabe der Freunde zum sechzigsten Geburtstag des lyrischen Konstruktivisten Vordemberge-Gildewart. Obwohl schon 1959 erschienen, scheint uns diese Publikation doch bedeutend genug, um auch heute noch empfohlen zu werden. Es handelt sich nicht nur um die üblichen Huldigungsaufsätze, sondern geradezu um einen neuen Buchtyp: eben den der „Bildbiographie". Nicht nur das Leben und die Werke des Jubilars werden dabei herausgestellt, sondern es entsteht zugleich das Bild einer ganzen Zeit in Dokumenten von Personen und Orten, zwischen 1916 und 1959, Atelierfotos, Ausstellungseröffnungen, Katalog- und Zeitschriftentiteln, Gästebucheintragungen. Unter den auf den Photographien dargestellten bekannten Persönlichkeiten befinden sich z. B.: die Künstlerkollegen Schwitters, Lissitzky, Arp, Doesburg, Moholy-Nagy, Kandinsky, Mondrian, die Kunstkritiker Siegfried Giedion und Carola Giedion-Welcker, Herwarth Walden, Hans Hildebrandt, die von der Gestapo erschossenen holländischen Drucker der illegalen Bücher Vordemberge-Gildewarts: Frans Duwaer und H. N. Werkman, die Dichter Ringelnatz, James Joyce und Ramuz, die Komponisten Strawinsky und Wolfgang Fraenkel. Schauplätze sind u. a. Hannover, Berlin, Paris, Zürich, Amsterdam, Venedig und zuletzt die Ulmer Hochschule. Fast unmerklich gewinnt der beim Durchblättern von dieser Welt gefesselte Leser auch einen Eindruck von den Werken und der künstlerischen Entwicklung des Malers, immer eingebettet zwischen die Leistungen der brüderlich verbundenen Freunde; gerade eine solche Darbietungsart erleichtert die Feststellung, wie früh er seinen persönlichen Stil besaß: bereits die konstruktionsbetonten Werke der zwanziger Jahre waren lockerer, leichter, schwebender als die der anderen; heute ist er ein Meister der Poesie weiter, stiller, von klaren Elementen durchflogener Bildräume. Unter den literarischen Beiträgen befinden sich denn auch die Bekenntnisse einiger bedeutender Lyriker: vor allem sind die Gedichte von Hans Arp und Eugen Gomringer erwähnenswert. Neben den Dichtern stehen die Architekten: Robert Haussmann, William S. Huff, Alfred Roth, Konrad Wachsmann. Das Lyrische und das Architektonische sind die beiden entscheidenden Komponenten des Werkes von Vordemberge-Gildewart.

Kurt Leonhard

POSTKARTEN-ALBUM
. . . auch eine Kulturgeschichte, liebevoll gesammelt und mit Text versehen von
C. Lauterbach und A. Jakovsky
Verlag M. DuMont Schauberg, Köln, DM 24,—

Im Zuge der Renaissance des Jugendstils entgeht auch der Kitsch jener Zeit nicht dem veränderten Blickwinkel des saturierten Bürgers von 1960. Man ist der strapaziösen Anspannungen im Erleben der zeitgenössischen Kunst so müde wie man der zeitgenössischen Kunst um 1890 müde war und findet eine Ausflucht in den durch den Begriff „Kulturgeschichte" legitimierten Bereich des Kitsches. Ohne Zweifel ist dieses Phänomen eine Untersuchung wert, die sicherlich auch zu wichtigen Ergebnissen führen könnte. Das vorliegende Buch aber ist keine Untersuchung wissenschaftlich-soziologischer Art, sondern ein Album für das größere Publikum. Anatole Jakovsky versucht zwar in seinem abschließenden Text so etwas wie eine Vorgeschichte der Postkarte bis zum 19. Jahrhundert zu geben, läßt gerade jedoch ihre Blütezeit um 1900 aus. Man hätte gern gewußt, aus welchem Grunde die Postkarte in der Belle Epoque ihren Höhepunkt erlebte, warum der Weltkrieg der Postkartenliebhaberei ein Ende bereitete und vor allem, welche Funktion dieses Kommunikationsmittel in jener Zeit im kulturgeschichtlichen Sinne hatte. Nur am Rande wird erwähnt, daß die Postkarte zu Beginn des 20. Jahrhunderts „so etwas wie ein Vorläufer der Wochenschau" war, daher gab es „Serien" und „Propagandakarten". Wie gesagt, nur am Rande wird das erwähnt, und später wird der Leser gar aufgefordert zuzugeben, daß „die Unschuld und die Naivität (der Postkarte) großartig" seien. „Alle Postkarten sind großartig, herrlich, vielleicht gerade wegen ihrer Unschuld und Naivität". Unschuldig und naiv sind die Postkarten aber nur in den seltensten Fällen, weder im erotischen noch im politischen Genre kann davon die Rede sein. Die Postkarte erfüllte, genau wie etwa unsere heutige Wochenschau, die ja auch geschickt das Politische mit dem Erotischen zu mischen versteht, einen ganz konkreten Zweck. Man könnte sagen, daß die damalige Funktion der Postkarte in neuerer Zeit von den Massenkommunikationsmitteln Illustrierte, Film und Fernsehen übernommen worden ist. Interessant wäre auch die Frage, wieso man heute — nach den Schriftstellern des Surrealismus — von einer Art „mythischen Rolle" der Postkarte sprechen kann. Vielleicht ergäben sich aus einer schärferen Analyse weniger erheiternde Ergebnisse, die ein auf Humor und Sentimentalität abonniertes Publikum befremden könnten. Das wäre aber kaum im Sinne der Herausgeber gewesen und so wird dieses kostbar-kitschig aufgemachte Werk sicher einen großen Leserkreis finden.

Udo Kultermann

Hans Gassebner

NOTIZBUCH DER REDAKTION

DIE TOTEN

Der Maler **Werner Gilles** verstarb 66jährig während eines Deutschlandbesuchs aus Ischia, wo er wohnte und wirkte, in Essen. Kurz zuvor hatte er noch seine derzeitige Ausstellung im Düsseldorfer Kunstverein besichtigt. Eine Gesamtschau von Gilles' Lebenswerk hat soeben die Hamburger Kunsthalle veranstaltet.

Hermann F. Reemtsma, der Hamburger Industrielle und Kunstmäzen, verstarb 67jährig. Erst kürzlich machte er seine große Barlach-Sammlung zur öffentlichen Stiftung, verbunden mit einem Fond zur Errichtung eines Museums.

Der Schweizer Maler Cuno Amiet, geb. am 28. 3. 1868 in Solothurn, verstarb 93jährig. Der neoimpressionistische Künstler war mit Hodler befreundet und gehörte seinerzeit der expressionistischen Dresdener Künstlervereinigung „Die Brücke" an.

Der norwegische Architekt Arnstein Arneberg verstarb kürzlich in Oslo, dessen Rathaus er u. a. entwarf, wie auch das Interieur für den Sitzungssaal des Weltsicherheitsrates in New York.

PERSONALIA

Prof. Dipl.-Ing. P. F. Posenenske, dem Direktor der Staatlichen Hochschule für Bildende Künste in Kassel, wurde von der hessischen Landesregierung die Ausarbeitung des Restaurierungsplans für Schloß Wilhelmshöhe bei Kassel übertragen. Der erneuerte Mitteltrakt soll 1963 die „documenta III" aufnehmen.

Der baden-württembergische Kultusminister Dr. G. Storz übergab Prof. H. Gaensslen die Ernennungsurkunde zum Rektor der Staatl. Akademie der Bildenden Künste in Karlsruhe. Zugleich erhält die 1854 gegründete Kunstschule wieder eine ordentliche Verfassung und Geschäftsordnung. Eine neue Studien- und Disziplinarordnung wird vorbereitet. Dem neuen Senat der Hochschule gehören die Professoren Kindermann, Laible, Loth, Meistermann und Meyboden an. Der Rektor, durch sein „Dreifarben-Mischbuch" bekannt, will die Baulücke und sonstige Mißstände über die Landeskulturverwaltung beheben.

PREISE

Der Hugo von Monfort-Kulturpreis der Stadt Bregenz wurde 1961 für Plastik vergeben: 1. Preis (12 000 Schilling) an J. Avramidis, 2. Preis (8000 Schilling), geteilt an Gerlinde Beck, Stuttgart und A. Buchholz, Darmstadt. Die prämierten sowie weitere Entwürfe für eine Figurengruppe in den Seeanlagen werden während der Festspiele ausgestellt. NP

Den Kunstpreis 1961 der Stadt Darmstadt, dotiert auf 5000 DM, empfing der rheinische Maler Hann Trier.

Der Kunstpreis der Stadt Wolfsburg 1961 kommt zum Herbst in Verbindung mit der Ausstellung „Junge Stadt sieht junge Kunst", Okt.-Nov. 1961, zur Verteilung: 1. Preis für Malerei (4000 DM), 2. Preis für Grafik (2000 DM), 3. Preis für Bildhauerei (4000 DM). Beteiligen können sich Künstler aus Berlin, Hamburg und Land Niedersachsen, bis 40 Jahre. Einsendetermin: 31. August. Unterlagen über: Stadt Wolfsburg, Rathaus, Kulturreferat. Es jurieren u. a.: Dir. Dr. Stuttmann, Museum Hannover, Prof. Camaro, Berlin, Prof. Heiliger, Berlin, Dr. Flemming, Hamburg, Dr. Lufft, Wolfsburg.

Die Kunstpreise der Stadt Köln mit jeweils 10 000 DM wurden dem Maler Prof. Hubert Berke, Aachen, und dem Bildhauer Elmar Hillebrand, Köln, zuerkannt. Der seit 1957 nicht mehr verliehene Preis wurde anläßlich des Wallraf-Richartz-Museum-Jubiläums 1961 zweimal verliehen. Die „Stephan-Lochner-Medaille" erhielten: Max Ernst, Hans Purrmann, Jacques Lipchitz, Hans Arp und Ludwig Gies.

Die Stadt München verlieh ihren kulturellen Ehrenpreis 1961 in Höhe von 15 000 DM dem Maler Karl Schmidt-Rottluff, die Förderungspreise u. a. an den Maler Manfred Hollmann, den Bildhauer Prof. Georg Brenninger und den Architekten Herbert Grothuysen.

ALLGEMEINES

Die UNESCO plant im Rahmen ihres übernationalen kulturellen Austausch- und Erziehungsprogramms einen beträchtlichen Teil der Mittel für die Entwicklung des Fernsehens als Medium der Völkerverständigung aufzuwenden. Daneben stellt ihre Sektion für Informationswesen TV-Programme über Aufgaben und Tätigkeit ihrer Organisationen in den Vereinten Nationen zusammen.

Der „Geschichte des Titelblatts" ist die diesjährige Ausstellung des Gutenberg-Museums in Mainz gewidmet, die an Hand früher und moderner Beispiele u. a. von Morris, Slevogt und Corinth die druckgraphische Entwicklung der Buchillustration veranschaulicht.

Die Stadt Montpellier eröffnete ein Museum ihrer Archäologischen Gesellschaft, vorwiegend mit skulpturalen und kultgegenständlichen Funden.

Die nordamerikanische Stadt Seattle an der Pazifik-Küste, berühmt als Sitz einer modernen Malerkolonie, wird auch Schauplatz der kommenden Weltausstellung 1962 sein. Soeben hat Expräsident Eisenhower der Organisation zur „Century 21 Exposition" die angetragene Ehrenpräsidentschaft zugesagt, insofern noch während der Eisenhowerschen Amtszeit der Kongreß 12½ Millionen Dollars für den amerikanischen Ausstellungsetat bewilligte, worin eine großzügige Repräsentation der Gegenwartskunst einbegriffen ist. Das vom Architekten-Trio Gandy-Carlson-Douglas entworfene Wahrzeichen der Ausstellung befindet sich schon im Bau, die sogenannte „Raumnadel", eine 600 Fuß hohe kühne Stahlkonstruktion mit Aufzügen und einem Aussichtsrestaurant in der Spitze. Man charakterisiert das Gebäude als Wendemarke des nächsten Jahrhunderts und modernes Pendant zur Freiheitsstatue.

Ein neues Knossos-Museum wird demnächst am bekannten Ausgrabungsort der gleichnamigen Metropole des alten Kreta errichtet, worin vor allem die wichtigen Funde von Sir Arthur Evans und Modelle der British School of Archeology in Athen Aufnahme finden. Die auf etwa 5000 Pfund geschätzten Baukosten werden aus privaten Spenden bestritten, während das Griechische Archäologische Amt die Innenausstattung übernimmt. NP

Zu Ehren und Gedächtnis Fernanda Wittgens', der vor 4 Jahren verstorbenen Directrice der Mailänder Brera, wurde ein „Fondo Ferdinandeo" gestiftet, aus dem alle 2 Jahre Preise zur Förderung kunstwissenschaftlicher und kunstkritischer Arbeiten verliehen werden sollen, erstmalig im nächsten Jahr. NP

An der Wiederherstellung des teilweise kriegszerstörten Schlosses in Aschaffenburg, einem der großartigsten Renaissancegebäude Deutschlands, wird seit 15 Jahren gearbeitet. Die bisherigen Baukosten betragen 5 Millionen DM. Die doppelte Summe wird zur vollständigen Restaurierung benötigt. Zunächst wird die Schloßkapelle rastauriert, dann sollen die Schloßtürme wiederaufgeführt werden. Der aus dem 15. Jahrhundert stammende Bergfried wird Malerateliers beherbergen. Die Gemäldegalerie — darin ein großer Cranachsaal —, das Kupferstichkabinett und die Bibliothek kehren bald in ihre einstigen Räume zurück.

„Schätze aus polnischen Museen" lautet eine Ausstellung in Bordeaux, die Kunstwerke des 15. bis 19. Jahrhunderts aus den Staatlichen Sammlungen von Warschau, Krakau und Posnan vereint. EP

Eine Internationale Puppenausstellung bereitet für Jahresende das Pariser Musée Galliéra vor, an der sich siebzig Länder beteiligen werden. Die Bestände sollen zum Besten verwaister oder körperbehinderter Kinder anschließend zur Versteigerung gelangen. NP

Eine Repräsentation der „Schule von Fontainebleau" wird für 1962 in Fontainebleau vorbereitet, die den italienischen Manierismus in Frankreich und seinen Einfluß aufzeigen soll.

Das 100jährige Bestehen feiert das Wallraf-Richartz-Museum in Köln in diesem Sommer. Seinen Museumsbau von 1861 verdankt es der Stiftung des kölnischen Lederhändlers J. H. Richartz. Zu der darin aufgenommenen, der Stadt vermachten Sammlung des Kanonikus und Universitätsdirektors F. F. Wallraf kamen weitere Stiftungen, zuletzt 1936, wertvolle Bestände der Sammlung Carstanjan und 1946 der modernen Sammlung Haubrich. Seitdem mehrten bedeutende Ankäufe alter und neuer sowie jüngster Provenienzen den reichen Fundus und machten das Wallraf-Museum zu einem der kostbarsten Schatzhäuser unter den europäischen Museen. Anläßlich seines Jubiläums wurden dem Museum Kunstwerke und Barspenden im Werte von fast 4 Millionen gestiftet. Daran sind die Stadt Köln mit etwa 1,7 Millionen DM, Privat- und Wirtschaftskreise mit etwa 1,1 Millionen DM beteiligt. Der Betrag von Bundes- und Landes-Anteilen steht noch nicht fest. Am Aufruf zur Feststiftung wirkten u. a. mit: Bundespräsident Dr. Heinrich Lübke, Bundeskanzler Dr. Konrad Adenauer und Altbundespräsident Prof. Theodor Heuss.

In Bremen ist z. Z. eine Ausstellung mexikanischer Architektur von den Anfängen der Hochkulturen bis zur Moderne zu sehen. EP

Das Rembrandt-Haus in Amsterdam-C., Judenbreutstraat 4—6, vor 50 Jahren als Museum in den einst vom Maler bewohnten Räumen eingerichtet, dokumentiert dessen Kunst- und Raritätensammlung in der Schau „Rembrandts Curieuse Saecken". Vornehmlich Fotos geben Einblick in diese Atelierkollektion, von der uns vieles als Staffagedetail aus Rembrandts Werk vertraut ist.

Die Bauhaus-Ausstellung in Darmstadt wurde im Auftrag des Auswärtigen Amtes in Bonn von dem Züricher Architekten Roman Clemens eingerichtet. Sie dauert noch bis 6. August und wird später in mehreren Städten der Bundesrepublik gezeigt.

„Mantegna und seine Schule" heißt eine Sonderausstellung in Mantua, die von August bis Oktober in der Reggia Gonzagas etwa 170 Gemälde und Zeichnungen darbieten wird. NP

Eine Jubiläumsausstellung des Futurismus veranstaltet gegenwärtig, bis 12. September, das Museum of Modern Art in New York mit vielen Hauptwerken der vor einem halben Jahrhundert in Italien eingeleiteten Stilepoche. Diese bisher umfangreichste Futuristen-Dokumentation Amerikas enthält zur Hälfte italienische Leihgaben und insgesamt 130 Gemälde, Skulpturen, Zeichnungen, Aquarelle sowie Collagen von Balla, Boccioni, Carrà, Russolo, Severini; ferner die Werke solcher Künstler, die später andere Wege gingen, z. B. Sironi, Soffici, Rosai u. a. Eine Parallelschau vermittelt gesondert bis 9. August das graphische Werk Boccionis. Die ganze Schau wird von Detroit und Los Angeles übernommen. NP

Das Antwerpener Musée royal des Beaux-Arts setzt seinen in Zweijahresabständen laufenden Ausstellungszyklus moderner belgischer Malerei z. Z. mit einer Retrospektive des Oeuvres von Gustave de Smet fort.

„Das modernste Museum Europas" eröffnete kürzlich die Hafenstadt Le Havre an Stelle des im Krieg zerstörten Altbaues. Das am Meer gelegene Museum mit reichen alten und modernen Kunstsammelbeständen ist zugleich Zentrum der Normandie für Kultur-Austausch und allgemeine Kunsterziehung. NP

„Kunst und Kontemplation" nennt sich die diesjährige Sonderschau des Palazzo Grassi in Venedig mit über hundert Beispielen zeitgenössischer Malerei und Plastik aus Dänemark, Westdeutschland, England, Frankreich, Holland, Italien, Japan, Spanien und USA. Demonstriert werden soll: „Die mehr lyrische und gelöste Seite der künstlerischen Ausdrucksform und Vitalität". Die Ausstellung bleibt bis Oktober geöffnet.

In Zusammenarbeit mit Frau Helene Rohlfs wird für eine Publikation das Oeuvre-Verzeichnis der Gemälde von Christian Rohlfs vorbereitet. Eigentümer von Gemälden werden um Informationen über ihren Besitz gebeten: an Frau H. Rohlfs, Essen-Bredeney, Küppersheide 9, oder an Frau Dr. Scheidig, Weimar/Thür., Schloßmuseum, Am Burgplatz.

„Die Auswirkungen Albrecht Dürers auf die Künstler seiner Zeit" demonstriert das Germanische Nationalmuseum in Nürnberg mit ungefähr 120 Gemälden, Glasfenstern und einigen Altären, dazu etwa 150 bedeutende Grafiken und 50 Inkunabeln. (Bis 17. September geöffnet).

Die Ausstellung „Internationale Malerei 1960/61", die von der „galerie 59", Aschaffenburg, in Verbindung mit der ihr 900jähriges Gründungsjubiläum feiernden Dichterstadt Wolframs-Eschenbach in Mittelfranken vom 15. Juli bis 24. September veranstaltet wird, bietet einen weltweiten Querschnitt durch die abstrakte und experimentelle Malerei 1960/61. Die Ausstellung findet im ehemaligen Deutschordenshaus statt. Zu einem Kunstgespräch, das am 16. und 17. Juni stattfand, trugen Prof. U. Apollonio, Venedig, René Drouin, Paris, L. Gonzales-Robles, Madrid, Monsignore Prof. O. Mauer, Wien, Pfarrer R. Maares, Frankfurt a. M., Kurt Leonhard, Eßlingen a. N. und Juan Eduardo Cirlot, Barcelona, mit Einzelreferaten bei. Der Agis-Verlag, Baden-Baden, bereitet eine Publikation über Ausstellung und Tagung vor.

Ein unbekannter Gemäldedieb entwendete aus dem Museum Boymans — van Beuningen in Rotterdam die auf Holz gemalte „Geburt der Maria" des Malers Jan Provoost, 15. Jh.. Die Museumsleitung setzte eine Belohnung von 2500 Gulden für denjenigen aus, der über den Verbleib des Werkes zweckdienliche Auskunft erteilen kann.

Prof. Mies van der Rohe erhielt den Entwurfsauftrag für das neue Verwaltungsgebäude Krupp in Essen.

Innerhalb der XXII. Film-Biennale und Filmkunst-Ausstellung in Venedig, die am 13. Juli begann, fand die IV. Internat. Vorführung filmischer Kunstdokumentation statt. An dem Wettbewerb um den Großen Preis, je 1 Preis für Malerei, Plastik und Architektur-Dokumentation sowie 1 Preis für eine Künstler-Biographie beteiligen sich: Frankreich, Österreich, Italien, England, Spanien, Jugoslawien, Tschechoslowakei, Indien, Sowjetunion und USA.

AUSSTELLUNGEN

Baden-Baden
Staatl. Kunsthalle, Lichtentaler Allee 8: 2. 7. — 4. 9. „Das naive Bild der Welt"

Berlin
Galerie Meta Nierendorf, Bln.-Tempelhof, Manf.-v.-Richthofen-Str. 14: 19. 6. — 12. 10. „Deutsche Expressionisten"

Bochum
Galerie Wilm Falazik: 30. 7. — 18. 8. „Grafik aus Paris"
Städt. Kunstgalerie, Kortumstr. 147: 29. 7. — 3. 9. „Eduardo Paolozzi, Victor Pasmore"

Braunschweig
Kunstverein Braunschweig, HAUS SALVE HOSPES: 6. 8 — 9. 9. „Eylert Spars"

Bremen
Paula Becker-Modersohn-Haus, Böttcherstr. Saal II: 22. 7. — 3. 9. „Woty Werner, München, Tom Beyer, Stralsund" 5. 8. — 17. 9. Räume am Brunnenhof „Peter Voigt"

Darmstadt
Hessisches Landesmuseum, Friedensplatz 1: 28. 7.—3. 9. „Europäische Skulpturen des Mittelalters der Sammlung H. Schwartz".
Kunstverein Darmstadt, Kunsthalle am Steubenplatz: 18. 6. — August „bauhaus"

Dresden
Kupferstich-Kabinett: April—Dezember 1961 „Deutsche Graphik und Plastik im 20. Jahrhundert"
Kunstmuseum, Ehrenhof: August „Rheinansichten aus dem 19. Jahrhundert"
Graphisches Kabinett Vonderbank, Goethestr. 11: 1.—31. 8. „Zeichnungen und Grafik von Bernard Buffett"
Kunstkabinett am Steintor, Karl-Schumacher-Str. 30: 13. 8.—10. 9. „Werner Luft, Federzeichnungen"
Galerie Dieter Brusberg, Königstr. 8: 7. 7. — 25. 8. „Kunst aus Alt-Mexiko"

Galerie Seide, Deisterstr. 19: Sommer-Ausstellung „Panoptikum"
Wallraf-Richartz-Museum: Bis 17. 9. „Stiftungen und Erwerbungen zur 100 Jahr-Feier des Wallraf-Richartz-Museums
Kölnischer Kunstverein, Hahnentorburg: Bis 20. 8. „Eugen Batz, Fritz Baumgartner, Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen"

Dortmund
Museum am Ostwall: 11. 6. — 13. 8. „Fritz Wotruba"

Düsseldorf
Galerie Alex Vömel, Königsallee 42/1: Juli/August „Sommer-Ausstellung"

Duisburg
Städt. Kunstmuseum, Mülheimer Str. 39: 22. 7. — 3. 9. „Eigenbesitz und Neuerwerbungen des Städt. Kunstmuseums"

Essen
Museum Folkwang, Bismarckstr. 64/66: 26. 7. — 23. 8. „Neue Jugoslawische Kunst" 18. 8. — 17. 9. „Sammlung Sonja Henie — Nils Onstad"

Frankfurt
dato Galerie, Kaiserhofstr. 13: 1. 9. — 7. 10. „Oskar Holweck"
Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath, Börsenplatz 13: 25. 7. — 9. 9. „Kunst des 20. Jahrhunderts"

Hannover
Kunstverein Hannover e. V.: 16. 7.—3. 9. „Emil Nolde"

Heilbronn
Kunstverein Heilbronn, Kirchstaffel 1: 20. 8. — 10. 9. „HAP Grieshaber, Rolf Szymanski"

Kaiserslautern
Pfälzische Landesgewerbeanstalt, Villenstr. 5: 2. 9. bis 1. 10. „Auguste Renoir"

Karlsruhe
Badischer Kunstverein, Waldstr. 3: 25. 6. — 3. 9. „Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen 1790 — 1940 aus Karlsruher Privatbesitz"

Köln
Galerie Boisserée, Drususgasse 7—11: September „Paul Kamper, Paris"

Leverkusen
Städt. Museum Schloß Morsbroich: 28. 7. — 27. 8. „Oskar Holweck". 28. 7. — 10. 9. „Etienne Hajdu"

Lindau
Altes Rathaus: 23. 7. — 17. 9. „Kunstschmiedearbeiten von heute"

Mannheim
Städt. Kunsthalle: 29. 9. — 29. 10. „Ida Kerkovius"

Mönchengladbach
Städt. Museum, Bismarckstr. 97: 20. 7. — 15. 9. „Aquarelle von Anton Kerschbaumer"

Mülheim a. d. Ruhr
Städt. Museum Schloß Styrum: 22. 7. — 26. 8. „Kunst der Ruhr"

München
Haus der Kunst: 7. 6. — 1. 10. „Große Kunstausstellung"
Haus der Kunst: 15. 7. — 24. 9. „Von Bonnard bis heute"
Galerie Schöninger, am Odeonsplatz: 1. — 31. 8. „Maurice de Vlaminck"
Gebrüder Schöninger, Dachauer Str. 17: 1. — 31. 8. „Flora Monacensis"

Neuss
Clemens-Sels-Museum, im Obertor: Juli — September „Max Ernst, Lithographien, Radierungen, Collagen, Frottagen"

Nürnberg
Germanisches Nationalmuseum: 1. 7. — 17. 9. „Meister um Albrecht Dürer"
Neue Nürnberger Galerie im Hause Mobilia, Rathenauplatz 26: 13. 7. — 30. 8. „Modest Cuixart"
Bayerische Landesgewerbeanstalt, Gewerbemuseumsplatz 2: 1. 9. — 1. 10. „Heimtextilien aus Dänemark"

Offenbach
Klingspor-Museum: 21. 7. — 7. 9. „Lehrer- und Schülerarbeiten der Werkkunstschule Braunschweig"
Klingspor-Museum: 21. 7. — 7. 9. „Werkkunstschule Braunschweig, Typografie und Gebrauchsgraphik"

Recklinghausen
Städt. Kunsthalle: 9. 9.—15. 10. „Grafik Schwarz-Weiß"

Schleswig
Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf: 30. 7. — 3. 9. „Moderne französische Plakate aus der Druckerei Fernand Mourlot (Sammlung Rief)"

Reutlingen
Spendhaus: 3. — 24. 9. „Gemälde- und Plastik-Ausstellung der Gedok"

Stuttgart
Galerie Lutz und Meyer, Tübinger Str. 13—15: Juli/August „Walter Wörn"

Ulm a. d. Donau
Kunstverein Ulm e. V., Wettersteinweg 3: 5. — 30. 8. „Regina Gaißmaier-Kneer, Renate Häfner, Bettina Steger"
Künstlergilde Ulm, Seutterweg 7: 23. 7. — 1. 9. „Oscar Kreibich"

Wolframs-Eschenbach
Deutsch-Ordens-Schloß: 15. 7. — 24. 9. „Internationale Malerei 1960/61"

Worpswede
Kunsthalle: Ab 1. 7. „Aus Französischen Ateliers"

Wuppertal
Galerie Parnass, W.-Elberfeld, Morianstr. 14: 14. 7. bis 15. 8. „Maria Brockstedt, Ölbilder, Collagen, Fotomontagen"
Galerie Beyeler, Bäumleingasse 9: 15. 7. — 30. 9. „Larionow und Gontscharowa"

AUSLAND

Antwerpen
Middelheimpark, 15. 7. — 15. 10. „6. Biennale der Plastik im Antwerpener Middelheimpark".

Basel
Galerie d'Art Moderne, Aeschengraben 5: 26. 6. bis 5. 10. „Delaunay"

Klagenfurt
Galerie Hildebrandt, Wulfengasse 14: „Beck, Delaunay, Herbin, Leppien, Kupka, Magnelli, Vasarély u. a."

London
Institute of Contemporary Arts, 17—18 Dover Street: 27. 7. — 26. 8. „Photographs by Alexander Liberman"

Luzern
Hofgalerie, Löwenstr. 6: 14. 7. — 15. 10. „Samartino"
Galerie Lambert, 14, Rue Saint Louis-en-l'Ile: 18. 7. bis 11. 9. „Peintres de la galerie"

Paris
Galerie de France, Fbg. St. Honoré: 16. 6. — 17. 9. „Hartung" Galerie Denise René, 124, Rue La Boétie: 15. 6. — September „Le Mouvement"

St. Gallen
Kunstverein St. Gallen: 23. 7. — 16. 9. „30 junge Deutsche"

Wien
Galerie im Griechenbeisl, Fleischmarkt 11: 5. — 30. 9. „Johann Fruhmann"

Zürich
Kunstgewerbemuseum: Bis 27. 8. „Oskar Schlemmer und die abstrakte Bühne"
Galerie Beno: 15. 7. — 5. 9. „Zeitgenössische Kunst Schweizer Maler"
Galerie Max Bollag: 26. 8. — 16. 9. „Graziella Rodo, Bolivien
Galerie Daniel Keel: Juli/August „Expressionisten"

Ein gutes Kunstbuch

aus unserer Werbe-Bücherliste erhält jeder Leser unserer Zeitschrift kostenlos, wenn er aus seinem Freundes- oder Bekanntenkreis einen neuen Bezieher für DAS KUNSTWERK gewinnt, der unsere Zeitschrift für mindestens ein Jahr bestellt.

Auf diese Weise können Sie z. B. von uns erhalten:

Erich Neumann: DIE ARCHETYPISCHE WELT HENRY MOORES
Theodor Heuss: LUST DER AUGEN
Heinz Skrobucha: VON GEIST UND GESTALT DER IKONEN
John Storm: SUZANNE VALADON
Erich Mendelsohn: BRIEFE EINES ARCHITEKTEN
Anton Henze: DER DOM ZU MÜNSTER

Oder aber Sie äußern Ihre anderweitigen Bücherwünsche. Wir teilen Ihnen gern mit, ob wir sie erfüllen können. Schreiben Sie unter Angabe des Namens und der Adresse des Beziehers, den Sie für DAS KUNSTWERK interessieren konnten, an Vertriebsstelle DAS KUNSTWERK, Baden-Baden, Postfach 7

Dahinter steckt immer ein kluger Kopf

1.000.000

330.000

250.000

Sie haben und bilden Meinungen

Eine Million lesen die Frankfurter Allgemeine Zeitung, davon sind dreihundertdreißigtausend Frauen. So stellte es das Institut für Demoskopie in Allensbach jetzt in einer Untersuchung fest. Es heißt in ihr: „Ein Exemplar der Frankfurter Allgemeinen Zeitung wird von vier Personen gelesen. Jeder dritte Leser ist eine Frau." Die derzeitige Auflage ist über zweihundertfünfzigtausend Exemplare. Daher geht die Rechnung für die Inserenten auf, zumal die Frankfurter Allgemeine in der Bundesrepublik von der Nordsee bis zu den Alpen bei den Gebildeten aller Stände so verbreitet ist, wie es gleichmäßiger bei einer Tages- und Wirtschaftszeitung nicht sein kann.

Frankfurter Allgemeine
ZEITUNG FÜR DEUTSCHLAND

16 Frankfurt/Main 1, Postfach 3463, Verlagshaus Börsenstr. 2-4

Tisch und Stühle - entworfen von Eero Saarinen

Foto: Max Göllner

KNOLL INTERNATIONAL GMBH **STUTTGART-O AM NECKARTOR 26**

NIEDERLASSUNGEN: Berlin-Grunewald, Bismarckplatz 1; Frankfurt/M., Taunusanlage 21; Düsseldorf, Grafenberger Allee 80, Wiesbaden, Mainzer Straße 29; **AGENTUREN MIT AUSSTELLUNGEN:** Bremen, Schwachhauser Heerstr. 22; Hamburg, Hochallee 43; Hannover, Königstr. 8; München, Leopoldsstr. 74; Nürnberg, Rathenaupl. 26; Saarbrücken, Bahnhofstr. 54

einbanddecken und schuber

für den Jahrgang XIV (1960/61)
DAS KUNSTWERK

Diesem Heft liegen Titelblatt und Inhaltsverzeichnis des Jahrganges XIV unserer Zeitschrift bei. Der Schuber kostet **7,80 DM** je Stück (s. obige Abbildung!), Einbanddecken (Leinen mit Aufdruck) kosten je Stück 4,50 DM.

In beschränktem Umfang sind komplette, gebundene Jahrgänge DAS KUNSTWERK XIV zum Preise von **DM 50,—** lieferbar.
Aus früheren Jahrgängen kann außer Einzelheften nur noch der Jahrgang XIII, kompl. in Leinen, DM 48,—, geliefert werden.

Richten Sie Ihre Bestellung bitte an Ihre Buchhandlung oder an
Vertriebsabteilung
das kunstwerk
Baden-Baden, Postfach 7

band 1 **kommentare zur kunst der gegenwart** band 2

BADEN-BADENER KUNSTGESPRÄCHE 1959

wird die moderne kunst »gemanagt«?

Mit Beiträgen von:
Th. W. Adorno, Jürgen Beckelmann, Max Bense, Daniel-Henry Kahnweiler, Egon Vietta

103 Seiten brosch. DM 3,80

agis

KUNSTGESPRÄCHE 1960 FRANKFURT AM MAIN

kunst wissenschaft oder propaganda? • funktionen der kunstkritik

Ein Bericht
mit Beiträgen von Umbro Apollonio, Max Bense, Gillo Dorfles, Werner Hofmann, Klaus Jürgen-Fischer, Rudolf Krämer-Badoni, Franz Roh, William E. Simmat u. a.

165 Seiten brosch. DM 6,80

agis

IN VORBEREITUNG — **HERBST 1961 — SOMMER 1962**

bilder der zeit
(Siehe Sonderanzeige!)
in Wolframs-Eschenbach / Gespräche und Begegnungen. Leinen mit farbigem Schutzumschlag. Preis nach Erscheinen DM 12,40
Subskriptionspreis bis 30. 9. 1961 DM 9,60

ewige sphinx – ägypten
Ein Reisebericht von Curt Gravenkamp
Lexikonformat ca. 200 Seiten. Leinen mit farbigem Schutzumschlag
Preis nach Erscheinen ca. DM 18,—
Subskriptionspreis bis 15. 11. 1961 DM 15,60

HELMAR G. FRANK
informationspsychologie
Kybernetische Grundlagen der Pädagogik
Preis ca. DM 12,—

LOUIS COUFFIGNAL
kybernetische grundbegriffe
(Notions de Base) Preis ca. DM 9,—

AGIS-VERLAG GMBH BADEN-BADEN UND KREFELD

LA BIENNALE DI VENEZIA

ARTE
CINEMA
MUSICA
TEATRO

Rivista dell' Ente Autonomo

UMBRO APOLLONIO — Direttore
WLADIMIRO DORIGO — Redattore Capo

Sommario del n. 41

CLAUDE-EMILE ROSEN — L'Estetica teatrale nel XX secolo
PIERO BIGONGIARI — Nicolas de Stael il pittore del primo giorno della creazione
EDUARD TRIER — La scultura italiana contemporanea vista da oltralpe
FRANCESCO TENTORI — La „Action Architecture" e le correnti d'avanguardia negli Stati Uniti
UMBRO APOLLONIO — Interventi della presenza estetica
SOTIRIOS MESSINIS
FLAVIA PAULON
LUIGI PESTALOZZA
ROBERTO REBORA — Osservatorio

Una copia L. 600.—

Quattro numeri l'anno con numerose illustrazioni in nero e a colori
Abbonamento annuo L. 2000 (estero L. 3000)
Direzione, Redazione, Amministrazione: Ca' Giustinian, Venezia

Entspannung durch Spannung

in Kürze durch

das
Spannendste
DER NEUE KRIMINAL-DIGEST

Diese neue Monatsschrift bringt eine Auswahl der interessantesten und erregendsten Reportagen, Aufsätze und populär-wissenschaftliche Abhandlungen aus dem Kriminalgeschehen in aller Welt, dazu Arbeiten aus den Federn der bekanntesten Kriminal-Autoren

Das erste Heft erscheint am 1. Oktober. Es enthält

- **Der Fall Christie**
  von Sir Harold Scott, dem früheren Leiter von Scotland Yard
- **Wer sah Karen Talbot?**
  Ein authentischer Fall aus Amerika
- **Mord in Hollywood**
  Die mysteriöse Affäre Taylor
- **Museumsdiener als Kunstfälscher**
  Ein wahrer Fall aus Köln
- **Als Lockvögel in den Lasterhöhlen**
  Aus der Arbeit weiblicher Detektive
- **Universitätsprofessoren mit Doppelleben**
  Mord und Totschlag auf akademischem Boden.
  Dazu unsere Kriminal-Novelle
- **Das Mädchen mit der Schlangenuhr**
  von W. McGivern

und viele andere Beiträge

Jedes Heft hat einen Umfang von mindestens 64 Seiten im Format 14,5 x 20,5 cm und ist mit einem mehrfarbigen Umschlag ausgestattet. Für die Leser dieser Publikation gilt ein Sonderpreis für das erste Jahresabonnement (12 Hefte): **statt 18 Mark zahlen Sie nur 15 Mark,** und zwar einschließlich Porto.

Sie brauchen nur den nachstehenden **Gutschein** auszufüllen und einzusenden. Falls Sie den Gutschein nicht ausschneiden wollen, fordern Sie bitte Prospekt G direkt vom

AGIS-VERLAG GMBH KREFELD

An DAS SPANNENDSTE, Krefeld, Postfach 6

SUBSKRIPTIONS-GUTSCHEIN — Hierdurch bestelle ich DAS SPANNENDSTE für die Dauer von 12 Monaten zum Vorzugspreis von insgesamt 15 Mark ohne weitere Kosten für mich.

Den Bezugspreis
☐ habe ich auf Ihr Postscheckkonto Köln 403 45 (AGIS-Verlag) heute überwiesen
☐ werde ich nach Rechnungslegung überweisen.
(Gewünschtes ankreuzen)

Name und Anschrift:

(Bitte Druckbuchstaben) G

BADISCHER
KUNSTVEREIN
KARLSRUHE

Aus Karlsruher Privatbesitz

Gemälde · Aquarelle · Zeichnungen 1790-1940

25. Juni bis 3. September 1961, täglich außer montags von 10-18 Uhr

Keramische Werkstatt
Beratung und Ausführung
Baukeramische Arbeiten

Wandbild
Mosaik Relief
Plastik

Töpferei Blankenheim Sevelen r. Geldern Telefon: Issum 382

GALERIE WILLY VERKAUF

HUNDERTWASSER
VERLON Wien I
FUCHS Riemerg. 14

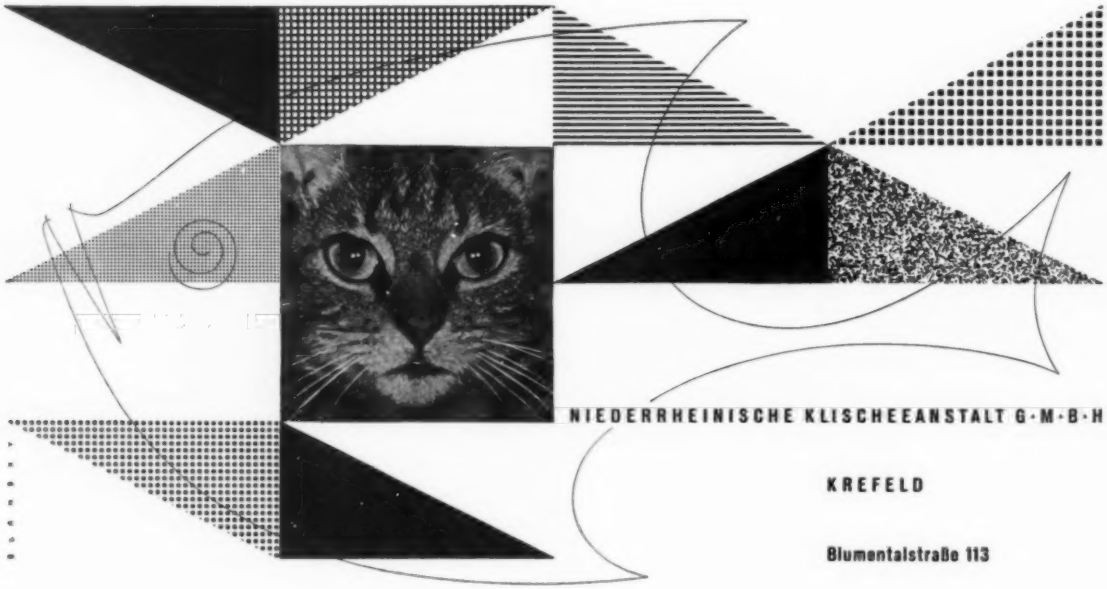
galerie müller
stuttgart
hohenheimer straße 7

Die nächste Ausgabe **DAS KUNSTWERK**
ist das Septemberheft 1961.
Der Anzeigenschlußtermin hierfür liegt auf dem

25. AUGUST 1961

und wir bitten unsere Anzeigenkunden,
um rechtzeitige Einsendung ihrer Druckvorlage besorgt zu sein.

DAS KUNSTWERK Anzeigenleitung
Krefeld Postfach 6 Ruf 24410



STRICHATZUNGEN FEINSTRICHATZUNGEN AUTOTYPIEN VIERFARB-ATZUNGEN GALVANOS RETUSCHEN

YARDBIRD
FÜNF

enthält
drei zinklithografien von raimund girke
davon je eine auf der ersten und letzten umschlagseite
und lose beiliegend
außerdem die folgenden texte

NEUESTES, NEUES, FAST NEUES
ÄLTERES UND ALTES
AUS KUNST, LITERATUR UND DER WELT
DER SCHÖNEN GEFÜHLE

zu stern und twen
ein symptomatischer irrtum
walter helbig
kupka
ein wechselbad nach einem wechselbad
zwei beispiele von wortverschleiss
index
herrn habes verriss von arno schmidt
zu dem museum des doctor enzenberger
eine figur im schnee
begegnung mit fa:m' ahnisgwow
ein abschnitt aus dem wörterbuch der gefühle
noch ungeordnetere gedanken über gefühle
(als in yardbird vier)

VORWÖRTER, REDEN, DIALOGE
ETCETERA

struktur und textur
vorrede zu einem literarischen kabarett
vorwort zu einem architekturkatalog
rede zu einer ausstellungseröffnung
fiktives gespräch über einen roman welcher noch
zu schreiben wäre

VERSUCH
ÜBER GEGENSTÄNDE, DINGE UND DEREN
BENENNUNG

WAS IST KONKRETE POESIE?

manuskript zu einem vortrag
beispiele konkreter poesie
äusserungen von produzenten konkreter poesie
kritiken und briefe über konkrete poesie
bibliografie von konkreter poesie

ABGEDRUCKTES

zum erscheinen der letzten lieferung
des grossen deutschen wörterbuches
wilhelm grimm bericht über das deutsche wörterbuch

yardbird literarische zeitschrift der galerie seide
herausgegeben von adam seide und jürgen precht
erscheinungsweise unregelmässig
im verlag der galerie seide
hannover schwarzer bär deisterstrasse 19
einzelpreis 3,00 dm im abonnement 2,40 dm
überweisungen bitte vornehmen auf konto
143578 postscheckamt hannover
14994 sparkasse der hauptstadt hannover

GALERIE
ÄNNE ABELS

KÖLN
Wallrafplatz 3, Tel. 21 55 64

AFRO
APPEL
BRÜNING
BURRI
CANONICO
DAHMEN
GAUL
HAJEK
MORENI
RIOPELLE

26. Juni-Ende August

Die Maler
der Galerie –
Verheyen
Van Anderlecht
Bogert Kohler
Swan

GALERIE BERNARD
Grenchen/Schweiz Centralstraße 101 Telefon 065 85 07 6

TOOTH
Established 1842

Specialists in Paintings by
Old and Modern Masters

GUARDI COROT CANALETTO
GAINSBOROUGH CONSTABLE

The Impressionists

APPEL DUBUFFET FRANCIS
JORN TAPIES RIOPELLE

31 Bruton Street London W.1
Grosvenor 6741
Cables INVOCATION London

80 Seiten DIN A 3

in modernem

Einband DM 14.—

AKTUELLE KUNST

VERNISSAGE SUMMA 1960

Eine großformatige

Mappe mit den

Jahreskunstereignissen

in Bild und Wort

als Dokumentation des

Kunstjahres 1960

Durch jede

Buchhandlung

AGIS

VERLAG

Baden-Baden

Postfach 7

KUNSTGESPRÄCH 1960 FRANKFURT AM MAIN

kunst
wissenschaft
oder
propaganda?
•
funktionen
der
kunstkritik

Ein Bericht
mit Beiträgen von Umbro Apollonio, Max Bense, Gillo Dorfles, Werner Hofmann, Klaus Jürgen-Fischer, Rudolf Krämer-Badoni, Franz Roh, William E. Simmat u.a.
165 Seiten brosch. DM 6.80

Durch jede Buchhandlung!

agis

stuttgart · mozartstraße 51 · ruf: 74006/7

SCHRIFTEN ZUR
KUNST- UND
WERKERZIEHUNG

1 ROLF HARTUNG
BAUEN
MIT STREICHHÖLZERN

2 GÜNTER KÄLBERER
BAUEN MIT GLAS

Heft eins ist im Februar erschienen
Heft zwei erschien im Juni
die weiteren in vierteljährlicher Folge
Umfang vierundzwanzig Seiten. Format 22x33 cm
Einzelpreis 3 DM zuzüglich Porto und Verpackung,
Jahresabonnementspreis 10,20 DM einschließlich Porto und Verpackung
Redaktion Dietrich Helms
Verlag Galerie Seide Hannover Schwarzer Bär
Deisterstraße 19

Voranzeige

bilder der zeit

Begegnungen und Gespräche in Wolframs-Eschenbach

Ein Bildbericht über das Kunstgespräch und die Ausstellung internationale Malerei 1960/61 anläßlich der 900 Jahrfeier in Wolframs-Eschenbach.
Erscheint im Herbst 1961, ca 180 Seiten, Preis DM 12.40 nach Erscheinen
Subskriptionspr. DM 9.80. Die Subskription läuft bis 30. 9. 1961
Bestellungen durch jede Buchhandlung oder beim Verlag

AGIS-VERLAG BADEN-BADEN POSTFACH 7

SCHWARZ

Milano Via Gesù, 17 · tel. 709024

œuvres de

Baj
Crippa
Picabia
Schwitters

sculptures de

Tinguely
Cardenas
Martial
Raysse

en exclusivité:

Janco
Larionov
Gontcharova
Farfa

Del Pezzo
Persico

en permanence:

Duchamp
Fontana
Martini
E. K. T. Meyens

Arman
J. J. Lebel
P. Martin
Spoerri
Rotella
Tancredi

WELLA

wella

weltbekannt

für schönes

haar

MONOCHROM

malen einige jüngere Maler.
Über ihre Bilder wird gesprochen.
Eine „monochrome Zeitung" hingegen
wäre kein Diskussionsstoff.
Darum zieht die DEUTSCHE ZEITUNG
eine ausgewogene und
anziehende Farbigkeit vor:
Im Feuilleton werden Monochrome
ebenso beachtet wie Realisten,
Experimentatoren wie Traditionalisten.
Eine monochrome Kritik
wäre eine monotone Kritik.
Die DEUTSCHE ZEITUNG
schätzt Farbabwechslung, Aktualität im

FEUILLETON
POLITIK UND
WIRTSCHAFT

Deutsche Zeitung
KÖLN - STUTTGART

Den Frühjahrs- und Herbst-Auktionen werden große Sonderbeilagen gewidmet

et